

51302

1-4

51302



B.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1960 • IX. ÉVF. • 1. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1960

FŐSZERKESZTŐ:

FÜLEP LAJOS

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:

GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:

DERCSÉNYI DEZSŐ

TARTALOMJEGYZÉK

KUTATÁS

<i>Radocsay Dénes</i> : Ismeretlen és elfelejtett középkori magyarországi faszobrok.....	1
<i>Cs. Tompos Erzsébet</i> : Ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplomok a középkorban	16
<i>Vámszer Géza</i> : A csíkrákosi Cserei-kúria falképmaradványai.....	23
<i>Schoen Arnold</i> : Prati kamarai építészmérnök Budán.....	29
<i>Pataky Dénesné</i> : A rotterdami Boymans van Beuningen Múzeum későhabán edényei.....	35
<i>Csatkai Endre</i> : Dorfmeister István festő fiai.....	40
<i>Balogh István</i> : Beregszászi Pál és a debreceni „Rajziskola” 1819—1856.....	43
<i>Czennerné Wilhelmb Gizella</i> : Ismeretlen Vidéky-metszet Szent-Tamás bevételéről.....	50
<i>Oroszlán Zoltán</i> : A nyolcvanéves Régészeti Művészettörténeti és Írmtani Társulat.....	51
<i>Lajta Edit</i> : Egy elfelejtett magyar festőnő.....	57
<i>Rozványiné Tombor Ilona</i> : Nagy Balogh János vázlatkönyvei.....	60
<i>Csatkai Endre</i> : A magyar művészettörténeti helyrajz történetéhez.....	63

VITA

Aradi Nóra Réti István című kandidátusi disszertációjáról.....	64
----------------------------------------------------------------	----

KÖNYVSZEMLE

<i>Bálint Sándor</i> : Szeged városa (ism. <i>Entz Géza</i>).....	73
<i>Conant K. J.</i> : Carolingian and Romanesque architecture (ism. <i>Entz Géza</i>).....	73
<i>Aggházy Mária</i> : Régi magyarországi faszobrok (ism. <i>Kampis Antal</i>).....	78
<i>Bényi László</i> : Koszta József (ism. <i>László Gyula</i>).....	79
<i>Baur I. H. J.</i> : Revolution and tradition in modern American art (ism. <i>Kampis Antal</i>)	81

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT TUDOMÁNYOS
FOLYÓIRATA

IX. ÉVFOLYAM



TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1960. ÉVI KÖTETÉHEZ

Aggházy Mária: Magyarországi barokk szobrászat, ism. <i>Révhelyi Elemér</i>	262—264
Aggházy Mária: Régi magyarországi faszobrok, ism. <i>Kampis Antal</i>	78—79
Aradi Nóra Réti István című kandidátusi disszertációjáról	64—72
Arady Kálmán: Szelepcsényi egy ismeretlen munkája	229—230
Artner Tivadar: Egy művészettörténeti kiadványsorozatról	316—319
Bacher Béla: Orosz szobrászat, ism. <i>Scheiber Mária</i>	319—320
Bálint Sándor: Szeged városa, ism. <i>Entz Géza</i>	73—
Balogh István: Beregszászi Pál és a debreceni „Rajziskola” 1819—1856	43—50
Balogh Jolán: Az alistáli Mária-szobor	106—112
Baranyai Béláné: A nyírbátori minorita templom berendezése	196—229
Baur I. H. J.: Revolution and tradition in modern American art, ism. <i>Kampis Antal</i>	81—82
A. N. Belenickij—B. B. Pjotrovskij: A régi Pjandzsikent szobrászata és festészete, ism. <i>Ferenczy László</i> ..	254—256
Bényi László: Koszta József, ism. <i>László Gyula</i>	79—81
Berkovits Ilona: Zichy Mihály és a belga festészet	289—296
Biró Vencel: Veress Mátyás	118—122
Bodrogi Tibor: Óceánia művészete a Magyar Nemzeti Múzeum—Néprajzi Múzeum gyűjteményében, ism. <i>Gyula László</i>	249—251
Boskovits Miklós: A perspektíva kutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban	177—191
Bottló Béla közlése Kaposy János: Művészettörténeti regeszták királyi határozatokból és rendeletekből ..	237—244
Conant K. J.: Carolingian and Romanesque Architecture, ism. <i>Entz Géza</i>	73—78
Csatkai Endre: Dorfmeister István festő fiai	40—43
Csatkai Endre: A magyar művészettörténeti helyrajz történetéhez	63—
Csemegi József ism. Zádor Mihály: A díszítőművészet eredetéről	147—
Csemegi József ism. Zádor Mihály: Az ornamentika és az épületornamentika néhány elméleti kérdése ...	145—147
Czennerné Wilhelmb Gizella: Ismeretlen Vidék-metszet Szent Tamás bevételéről.	50—51
Czobor Ágnes: A Keresztény Múzeum Johann König képe	112—114
Dercsényi Dezső ism. Fitz József: A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története I. A mohácsi vész előtt	151—152
Dercsényi Dezső ism. Györfy György: Tanulmányok a magyar állam eredetéről	256—257
Dercsényi Dezső ism. Képes Krónika	152—153
Dorgelo, A.: Het oude Bisschopshof te Deventer, ism. <i>Kozák Károly</i>	150—151
Entz Géza ism. Bálint Sándor: Szeged városa	73—
Entz Géza: A boroszlói városháza Mátyás arcképei	191—196
Entz Géza ism. Conant K. J.: Carolingian and Romanesque Architecture	73—78
Entz Géza: A Művészettörténeti Dokumentációs Központ munkája	140—141
Entz Géza—Weiner Mihályné: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1959. évi működése	141—142
Eszlári Éva: Az esztergomi Keresztény Múzeum egyik XV. századi szobortöredékének mestere	101—105
Eszlári Éva ism. Huszár Lajos: A budai pénzverés története a középkorban	149—150
Ferenczy László ism. A. N. Belenickij — B. B. Pjotrovskij: A régi Pjandzsikent szobrászata és festészete ..	254—256
Fitz József: A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története I. A mohácsi vész előtt, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	151—152
Genthon István: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl, ism. <i>Zádor Anna</i>	251—252
Genthon István opponensi véleménye Aradi Nóra Réti István című kandidátusi disszertációjáról ...	64—65
Gergelyffy András ism. Z. Świechowski—J. Zachwatowicz: L'Architecture Cistercienne en Pologne et ses liens avec la France	257—259
Gerő László ism. S. Giedion: Architektur und Gemeinschaft	248—249
Gerő László ism. Karl E. Mummenhoff: Wasserburgen in Westfalen	148—149
Gerő László ism. R. Pane: Bernini architetto	261—262
S. Giedion: Architektur und Gemeinschaft, ism. <i>Gerő László</i>	248—249
Gotická nástěnná malba v zemích českých, ism. <i>Végh János</i>	259—260

<i>dr. Gönczi Éva—dr. Szabó Erzsébet</i> : Az 1959. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája	153—176
Györfy György: Tanulmányok a magyar állam eredetéről, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	256—257
Horányi Mátyás: Eszterházi vígasságok, ism. <i>Sallay Marianne</i>	260—261
Huszár Lajos: A budai pénzverés története a középkorban, ism. <i>Eszlár Éva</i>	149—150
<i>Huszár Lajos</i> : Mayer Elek éremvéső művei	231—236
<i>Kampis Antal</i> ism. Aggházy Mária: Régi magyarországi faszobrok	78—79
<i>Kampis Antal</i> ism. Baur I. H. J.: Revolution and Tradition in Modern American Art	81—82
Képes Krónika, ism. <i>Dercsényi Dezső</i>	152—153
<i>Kozák Károly</i> ism. Dorgelo, A.: Het oude Bisschopshof te Deventer	150—151
<i>Körner Éva</i> : Gadányi Jenő	304—313
<i>Lajta Edit</i> : Adalékok a régi magyarországi szobrászathoz és festészethez	89—101
<i>Lajta Edit</i> : Egy elfelejtett magyar festőnő	57—59
<i>Lajta Edit</i> ism. Emile Mâle: Les saints compagnons du Christ	145—
<i>László Gyula</i> ism. Bényi László: Koszta József	79—81
<i>László Gyula</i> ism. Bodrogi Tibor: Óceánia művészete a Magyar Nemzeti Múzeum—Néprajzi Múzeum gyűjteményében	249—251
<i>László Gyula</i> ism. Miklós Pál: A tunhuangi Ezer Buddha Barlangtemplomok	253—254
Magyar Műemlékvédelem 1949—1959, ism. <i>Zádor Anna</i>	252—253
<i>dr. Maksay László</i> : Székely Bertalan a naturalizmusról és a realizmusról	314—315
<i>Emile Mâle</i> : Les saints compagnons du Christ, ism. <i>Lajta Edit</i>	145—
Miklós Pál: A tunhuangi Ezer Buddha Barlangtemplomok, ism. <i>László Gyula</i>	253—254
<i>Mojzer Miklós</i> : A váci barokk rezidencia	280—289
Karl E. Mummenhoff: Wasserburgen in Westfalen, ism. <i>Gerő László</i>	148—149
Művészettörténei regeszták királyi határozatokból és rendeletekből, közlésezi <i>Bottló Béla</i>	237—244
<i>Németh Lajos</i> ism. Pogány Frigyes: Szobrászat és festészet az építőművészetben	143—145
<i>Oroszlán Zoltán</i> : A nyolcvanéves Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat	51—57
R. Pane: Bernini architetto, ism. <i>Gerő László</i>	261—262
<i>Pataky Dénes</i> : Martyn Lajos két rajzszorozatáról	296—304
<i>Pataky Dénesné</i> : A rotterdami Boymans van Beuningen Múzeum későhabán edényei	35—40
B. B. Pjetrovskij I. A. N. Belenickij — B. B. Pjetrovskij: A régi Pjandzsikent szobrászata és festészete, ism. <i>Ferenczy László</i>	254—256
Pogány Frigyes: Szobrászat és festészet az építőművészetben, ism. <i>Németh Lajos</i>	143—145
<i>Radocsay Dénes</i> : Ismeretlen és elfelejtett középkori magyarországi faszobrok	1—16
<i>Radocsay Dénes</i> opponensi véleménye Aradi Nóra Réti István című kandidátusi disszertációjáról	65—67
<i>Révahelyi Elemér</i> ism. Aggházy Mária: Magyarországi barokk szobrászat	262—264
<i>Rozványiné Tombor Ilona</i> : A középkori magyarországi falfestés ornamentikája	83—88
<i>Rozványiné Tombor Ilona</i> : Nagy Balogh János vázlatkönyvei	60—62
<i>Sallay Marianne</i> ism. Horányi Mátyás: Eszterházi vígasságok	260—261
<i>Scheiber Mária</i> ism. Bacher Béla: Orosz szobrászat	319—320
<i>Schoen Arnold</i> : Prati kamarai építészmező Budán	29—35
<i>Soós Gyula</i> : A Lánchíd orosz-lángszobrainak mestere	123—127
Z. Świechowski—J. Zachwatowicz: L'Architecture Cistercienne en Pologne et ses liens avec la France, ism. <i>Gergelyffy András</i>	257—259
<i>dr. Szabó Erzsébet</i> I. dr. Gönczi Éva—dr. Szabó Erzsébet: Az 1959. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája	153—176
<i>Cs. Tompos Erzsébet</i> : Ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplomok a középkorban	16—23
<i>dr. Tóth János</i> ism. Vajkai Aurél: Szentgál, egy bakonyi falu néprajza	147—148
Vajkai Aurél: Szentgál, egy bakonyi falu néprajza, ism. <i>dr. Tóth János</i>	147—148
<i>Vámos Ferenc</i> : Levelek Szőnyi Istvántól	244—247
<i>Vámszer Géza</i> : A csikrákosi Cserei-kúria falképmaradványai	23—29
<i>Végh János</i> ism. Gotická nástěnná malba v zemích Českých I. 1300—1350	259—260
<i>Voit Pál</i> : Tervek, mesterek és mű	265—279
<i>Weiner Mihályné</i> : Faragott faformák eredetének kérdéséhez	115—118
<i>Weiner Mihályné</i> I. Entz Géza—Weiner Mihályné: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1959. évi működése	141—142
<i>Ybl Ervin</i> : Csontváry Tivadar kevésbé ismert festményei	127—140
J. Zachwatowicz I. Z. Świechowski — J. Zachwatowicz: L'Architecture Cistercienne en Pologne et ses liens avec la France, ism. <i>Gergelyffy András</i>	257—259
<i>Zádor Anna</i> ism. Genthon István: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl	251—252
<i>Zádor Anna</i> ism. Magyar Műemlékvédelem 1949—1959	252—253
<i>Zádor Mihály</i> : A díszítőművészet eredetéről, ism. <i>Csemegi József</i>	147—
<i>Zádor Mihály</i> : Az ornamentika és épületornamentika néhány elméleti kérdése, ism. <i>Csemegi József</i>	145—147

MUTATÓK

A dűlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aachen, Münster Szent Anna kápolnája 225
 — — ambo 75
 — — templomot a palotával összekötő folyosó 150
 — — jezsuita templom 225
 Abaujvár, freskó 260
 Ábrahámfalva, oltárok 12
 — Madonna szobor 12
 Ábrahámovce l. Ábrahámfalva
 Achtamár, templom 319
 Ajanta, barlangfestmények 254
 Alistál, templom 108
 — — oltár 109—110
 Almakerék, templom 15
 — — falkép 84
 — — Mária-oltár 15
 — — — Kálvária faszoborcsoport 11
 Alsólápos, Madonna 2
 Alsólendva, rk. templom 242
 Alsólipnica, Kálvária 8
 Alsósajó, oltárok 16
 Alsószarvas, Mettercia 10
 Andlau, Klosterkirche 77
 Angers, St-Martin 76
 — székesegyház 76
 Angoulême, székesegyház 76
 Antwerpen, Kálvária 228
 — Múzeum, öntőminta 116
 Apold, feszület 11
 Aranypatak, oltártáblák Bártfán 96, 97, 97
 Ariccia, Assunta-templom 262
 Arles, St-Trophime 76
 Arles-sur-Tech, épületplasztika 75
 Arnót, templom 157
 Assisi, Szent Ferenc templom 189
 — — Cimabue-freskók 182
 — — Szent Ferenc-legenda falképsorozat 182, 190
 Aszód, ev. templom 157
 Athén, Akropolis 249
 — — Parthenon-friz 143
 Augsburg, dóm 75, 78
 — Szent Jakab és Balázs kápolna 18
 — Szent Kereszt Kapu, falkép 227
 — Szent Ulrik és Afra sírtemploma és kolostora 18, 21, 22, 18
 Autun, épületplasztika 76
 Auxerre, St-Germain 75
 — székesegyház kriptája 75
 Avignon, székesegyház 76
 Avila, S. Vincente 76

 Baden, Pieta Berlinben 90
 Baja, Képtár 164
 Bajmóclazán, Madonna faszobor 5, 14
 Bakonytamási, ev. templom 157
 Balassagyarmat, ev. templom 159
 — múzeum 164
 Balf, ev. templom oltárképei 43
 — rk. templom 158
 — — oltárképe ifj. Dorfmeister Istvántól budapesti magángyűjteményben 43
 Bamberg, dóm 75
 Bán, plébánián Krisztus siratása dombormű 11
 Bánk, ev. templom 158
 Bánovce l. Bán
 Banská Bystrica l. Besztercebánya
 Banská Štiavnica l. Selmecbánya
 Bántornya, falképek 84
 Bardějov l. Bártfa
 Bari, Szent Miklós templom 77, 78
 Barka, Dorottya faszobor Kislomnicról 11, 79
 Barskapronca, szárnyasoltár Szent Márton szobrával 10
 — oltár fa Madonnával 10
 Bártfa, Szent Egyed templom Vir dolorum szobra 6—7, 217
 — múzeum 9, 14, 15
 — — Genuai és Sienai Szent Katalin táblakép Tapolytarnóról 96, 96
 — — Szent Katalin és Borbála képek Palocsáról 96
 — — oltártáblák Aranypatakról 96, 97, 97
 — — Vir dolorum 6—7
 — kő Pieta 90
 — Térdelő Apostol szobra környékbeli magántulajdonban 9
 — Borbála szobor Kassán 9
 — Corpus Domini faszoborcsoport 79
 — Kálvária 101
 — Szent Kereszt oltár Madonnája 101
 Basel, antependium 75
 Bautzen, dóm stallumai 225
 — Mátyás- emlékmű 194
 Bazin, vár 242—243
 Beauvais, Notre-Dame-de-la-Basse-Oeuvre 74
 Beckó, templomban Mária-oltár 11
 — — — Mária faszobor 11
 Beckov l. Beckó
 Bécs, ágostonrendiek temploma 18
 — Akadémia képtárában Dorfmeister József Pheidias saját Zeus szobrának csodálatába merül c. képe 41 42
 — Császári gyűjtemények 51
 — Erzsébet apácák temploma 282
 — József emlékmű 263
 — Kriegsarchiv-ban Prati rajza a pesti Invalidus házról 34
 — — Matthei rajza az Invalidus házról 34
 — Kunsthistorisches Museumban Dorfmeister József képe III. Ferdinánd toszkán nagyhercegről és nejeről 41, 41
 — — Dorfmesster József férfiarc képe 41
 — Maria Treu templom 277
 — Museum für Kunsthandwerk öntőminta gyűjteménye 115, 116
 — Nagyszebeni feszület 141
 — Peterskirche 284
 — Savoysches Damenstift 281
 — Stadthalle 171
 — Strudel: Pietà 225
 — Szent Anna templom 225
 — Szent György kápolna 18, 22, 19
 — Szent István székesegyház 219
 — — Nicolaus Gerhaert: III. Frigyes síremléke 110
 — — Kristóf szobor 110
 — Szent Mihály templomban Krisztus az Olajfák hegyén szoborcsoport 213
 — — főoltáron Merville oszlopoi 224
 Bécsújhely, Lipót templom Fájdalmas Anya oltára 225
 Beilstein, Olajfák hegye 213, 208
 Békéssámson-Cigánd, Árpád-kori település 157
 Belá l. Turócbéla
 Bélápátfalva, apátsági templom 158, 159, 257—259
 Belezsér, oltárok 16
 Belgrád, erődítés 31
 — tervrajzai Prati hagyatékában 33
 Béni l. Bény
 Benepusztá, honfoglaláskori magyar sír 51
 Bény, Utolsó Vacsora dombormű 11
 Bercel, templom 281
 Berchtesgaden, Frauenkirche am Anger 19, 22, 23, 20
 Berg, Krisztus az Olajfák hegyén 213
 Bergen, Mária templom oltára 225
 Berkenye, templom 281, 285

- Berki, Magdolna oltár 9
 Berkiszevino, erőd 241
 Berlin, Bauausstellung, Kongresshaus 249
 — Deutsches Museum 109
 — — ulmi Mária szobor Multscher köréből 106, 109, 108
 — — Kaiser Friedrich Museum, Badeni Pieta 90
 — — múzeum, öntőminta 116
 Berzé-la-Ville, falképek 76
 Besztercebánya, Szent Mihály templom, Olajfák hegye szoborcsoport 213
 — — Thurzó ház freskósorozata 99, 101
 — — Múzeum 15
 — — Szentjakabfalvi Szent Valpurgis faszobor 10
 — — Szentjakabfalvi Ágnes faszobor 10
 — — Szelcsei Madonna 10
 — — Libetbányai Corpus 10
 — — Libetbányai Ev János 10
 — — óhegyi Pádai Szent Antal dombormű 10
 — — óhegyi Szent Kozma faszobor 10
 Bevergern, püspökvár 148
 Bezdéd, honfoglaláskori sírlelet 54
 Bijacovec 1. Szepesminszent
 Billepuszta, kápolna oltárszobrai 264
 Bisericani 1. Szentlélek
 Bizamhegy, Kálvária 228
 Blaubeuren, kolostor 109
 — főoltár Mária-szobra Gregor Erharttól 106, 109, 110
 Bonmont, ciszterci apátság 258
 Bonyhád, ev. templom 158
 Borka 1. Barka
 Boroszló, Sandkirche, Pietà 90
 — székesegyház 191, 259
 — városháza 191, 197
 — — Mátyás arcképek 191—196, 192, 193, 195
 — — Mátyás címerek 191—196, 194
 — — Irnok gyámkö 194, 195
 — — Jagelló-címer 195
 Bosác, kolostor, Mária faszobor 11
 Bosáca 1. Bosác
 Bozsok, Batthyány várkastély 158
 Bögöz, falkép 84
 Brandenburg, domban Barfus epitáfium 227
 Bratislava 1. Pozsony
 Brezany Panenoke, Szent Anna-templom 225
 Brezno 1. Breznóbánya
 Breznóbánya, piarista templomban Madonna 10
 Brinay, falkép 83
 Brno, Múzeum, későhabán tál 38, 40
 Bruck, Kálvária 228
 Bruxelles, Wiertz-múzeum
 — — Wiertz, A.: Fiatalkori önarckép 291, 290
 — — — A művész édesanyja 291, 290
 — — — Fésülködő leány 291, 297
 — — — A megégett gyermek 291, 297
 — — — Napóleon a pokolban 290, 293
 — — — Civilizáció a XIX. században 291, 292
 — — — Krisztus megbírája a pártokat 293 294
 — — Múzeum, Groux: Részeges képe 290
 Budapest, Angolkisasszonyok templomkórusa 286
 — Aquincum 55
 — Batthyány-tér 174
 — Bauhof 31, 32
 — Bécsi kapu tér, Edl-féle ház 31
 — Belvárosi templom 127
 — — falfestés 86
 — — szobrok Marschalkó Jánostól 126
 — Budai harmincadház 31
 — Budai pénzverde 149—150
 — Budai ványolómalom 31
 — Budaszentlőrinci pálos kolostor 158
 — budavári ásatások, Mátyást ábrázoló kályha-csempék 194
 — budavári lakóházak 158
 — budavári udvarkertek 159
 — Császárfürdő 31, 35
 — Csillaghegy, lakóházak 149
 Budapest, Dessewfy u. 16, Marschalkó háza 124, 127
 — — Dózsa György emlékmű 159
 — — Dunai vízemelő szerkezet Caspar Jakabtól 33
 — — Egyetemi Könyvtár 159
 — — Egyetemi templom 158
 — — Fehérvári kapu 31
 — — Fehérvári rondella 31
 — — Feszty-körkép 292
 — — Fővárosi Történeti Múzeum 164
 — — — Marschalkó János: Flóra 126, 127
 — — — Vármúzeum, vasnyelű szakállas puska 163
 — — Gellért Szálló 156
 — — Grassalkovics palota 286
 — — Haas palota 157
 — — Halászbástya 156
 — — Hermina kápolna 123, 127
 — — — Marschalkó János: Szent István és Szent László kőszobra 123, 127
 — — Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum 249
 — — Invalidus ház 30, 34
 — — — rajza Prati hagyatékában 33
 — — Józsefvárosi templom 159
 — — Kálvária 228, 264
 — — Kapucinus templom, homlokzatán Marschalkó: Szent Frzsébet 124, 124
 — — Kármelita kolostor freskói 158, 164
 — — Kernstock Károlyné gyűjteményében tál 38
 — — Királyi palota és vár 29—31, 34, 35, 69, 158, 196
 — — rajza a Prati-hagyatékban 33
 — — Mikoviny-Schmüzer metszet Prati belső kiképzési tervéről 34
 — — — Matthei rajza ugyanarról 34
 — — Kíspeszt, Szappanos Béla: Madonna-szobor 160
 — — Kücsük dzsámi 158
 — — Külső Bécsi kapu 34
 — — Lánchíd oroszlánszobrai Marschalkó Jánostól 123, 124, 126, 127, 123
 — — — Sina György címere ugyanott 124
 — — Legújabbkori Történeti Múzeum 162, 164
 — — Liszt Ferenc tér, Csorba Géza Ady-szobra 159, 160
 — — Magyar Nemzeti Galéria 127, 160—162, 164
 — — — Canzi Ágoston: Váci szüret 244
 — — — Csontváry: Ablaknál ülő nő 128, 139
 — — — — Önarckép 131
 — — — — Madonna-festő 132, 128
 — — — — Dalmát tengerpart 133, 130
 — — — — Olasz tengerparti táj 134
 — — — — Tengerpart 134, 132
 — — — — Görög színház 139
 — — — Koszta József: Annuska 81
 — — — — Háromkirályok 80
 — — — — Hazatérők 80
 — — — — Fanyértörölgető asszony 81
 — — — Zichy: A démon fegyverei 292, 293, 296, 295
 — — — — Autodafé 292—296, 294
 — — Magyar Nemzeti Múzeum 51, 53—55, 162, 164
 — — Magyar Nemzeti Múzeum Iparművészeti Múzeum 54, 55
 — — — Betlehemi gyermekgyilkosság, negatív cserépforma 115—117, 115
 — — — Betlehemi gyermekgyilkosság, faragott faforma 116—118, 116
 — — — dísztal 1696-ból 38
 — — — Mathias Fläschker tálja 38
 — — Magyar Nemzeti Múzeum Országos Szépművészeti Múzeum 2, 15, 54, 101, 159, 164
 — — — Bronzino: Venus, Amor és a féltékenység 164
 — — — dobonyai Mária halála dombormű 12
 — — — Dorfmeister István: Feszület-kép 40
 — — — MS mester: Visitatio 288
 — — — Multscher köre: Női szent szobortöredék 101, 104, 105, 103
 — — — Nagy Balogh János vázlatkönyvei 60—62, 60—62
 — — — — necpáli Madonna faszobor 8
 — — — Tizian: Trevisani doge képmása 318
 — — Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Múzeum 164, 171, 249—251

- Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Múzeum Beszterce vidéki cserépedények 163
- — bokály 1778-ból 38
 - — erdélyi székely kancsó szarvasábrázolással 40
 - — későhabán kanna 39, 40 37
 - — révkomáromi habán céhkorsó 1751-ből 39, 39
 - Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok,
 - — Samuel Dilbaum: II. Mátyás koronázása fametszet 106
 - — Vidéki Károly: Szent Tamás helyszínrajza 51, 50
- Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Múzeum 158, 162, 164
- — moesiai disztalak 142
 - — Éremtár, Hurtay Lajos: Mayer Elek arcképes érme 232, 236, 232
 - Magyar Tudományos Akadémia 126, 127
 - — előcsarnok díszítése Marschalkó Jánostól 125, 126
 - — Könyvtár, Teleki-emléktábla 125, 126
 - — — Wathay Ferenc Naplója 28, 29
 - — nagyterem kariatidái Marschalkó Jánostól 125, 126
 - — Széchenyi István szobra 232
 - — ülésterem, díszítése Marschalkó Jánostól 125
 - — — Ferenczy István Kazinczy szobra 125
 - — Margitsziget, romok 55
 - — domonkos apácák kolostora 239
 - Mária Magdolna templom falképe 88, 87
 - Mártír-emlékmű 159
 - Marx, Engels emlékmű 159
 - Mátyás templom 35, 88
 - — festésnyomok 86
 - — Löffelholtz altábornagy sírja 34
 - — Prati sírja 33
 - — Xav. Szent Ferenc kápolna 33
 - — Móríc Zsigmond szobra Csorba Gézától 160
 - — nyéki kastélyépületek 158
 - Óbuda, Flórián tér, hypocaustum 51
 - Operaház, freskók 244
 - Országház u. 2., falkép 88
 - Országos Levéltár 170
 - — Schmidt Péter tollrajzterve az eszéki hidhoz 35
 - Országos Széchenyi Könyvtár 152, 164
 - — Girolamo Bon diszlettervei 261
 - — Képes Krónika 152—153
 - — Örökimádás-templom 156
 - — Parlament 69
 - — Pesthidegkút, gercsei templomrom 31, 32, 35
 - — Pesti ferences templom 159
 - — Petőfi Irodalmi Múzeum 160, 162, 164
 - — Rákospalota, iskolamúzeum 164
 - — lakóházak 149
 - Rudas-fürdő, Marschalkó János: Herkules szobor 125
 - Stéger György gyűjteménye, Madonna faszobor 11, 12
 - Steingaszner-kávéház, vízmedence figurája Marschalkó Jánostól 123
 - Svábhegy-budavári vízvezeték 29, 30, 33, 34
 - Széchenyi-szobor, Marschalkó János pályaműve 125, 127
 - Szent Anna templom 35
 - Szervita templom, Johann Thenny faszobrai 79
 - Tanácsköztársaság-emlékmű 159
 - Tárnok u. 5, falfestés 86
 - Újpesti Tanácsköztársaság-emlékmű 159, 160
 - Úri u 31, 157
 - Úri u 45, 32, 33, 35
 - Vigadó 157, 158
 - — díszítése Marschalkó Jánostól 124—126
 - — Vízivárosi jezsuita rezidencia 33
 - — Vízivárosi temető, Dunaiszky Lőrinc: Fleschner Fülöp síremléke 124
 - — Huber József: Síremlék 159
 - — Zeughaus 34
 - — Zuglói rk. plébániatemplom, freskó 162
- Buják, vár 158
- Burgsteinfurt, vár 148
- Bükkszentmárton, rk. templom 257
- Caen, St-Étienne 77
- — Ste-Trinité 77
- Capua, S. Angelo in Formis 77
- Casamari, apátság 257
- Castelgandolfo, centrális templom 262
- Čečevojce l. Csécs
- Cegléd, Kossuth Múzeum 163
- Čerin l. Cserény
- Cervenberga-Prista, ezüstedények 142
- Chantilly, Musée Condé, Fouquet: Az angyal meghirdeti Máriának halálát 185, 190, 182
- Charlieu, kolostortemplom kapuzata 76
- Chartres, székesegyház 75
- Châtillon-sur-Seine, templom 77
- Chelmer, Szent Anna templom 225
- Chemnitz, Ostorozás-szobor 213, 208
- Chimbote, városközpont 249
- Chizsne, Kálvária Alsólipnicáról 8
- Chmiňany l. Monyhád
- Chrenovec l. Nyitratormás
- Cikádor, apátság 257
- Cinkota, ev. templom 157
- Clairvaux, apátság 257, 258
- Clermont-Ferrand, székesegyház 75
- Cluj l. Kolozsvár
- Cluny, bencés apátság 74—77
- — Szent Mihály kápolna 76
 - — szobrászat 76, 78
- Coesfeld, jezsuita templom 225
- Compostela, Santiago 75
- Conques, St-Foix 75
- Coplean l. Kapjon
- Corvey, kolostortemplom 75
- Csábrág, vár 238
- Csákgigorbó, kastély 119
- Csécs, ref. templom, falképek 87, 260
- Csegöld, oltár Ostorozás-jelenete 213
- Cserény, Thomka-gyűjtemény, Ev. Szent János faszobor 10
- Csesznek, vár, gotikus faragványok 158
- Csesztreg, templom, ifj. Dorfmeister István falképei 43
- Csetnek, ev. templom, falkép 87
- — oltárok 16
- Csikménaság, Keresztvivő Krisztus, oltár-táblakép 214
- Csikrákos, Cserei-kúria 23—29, 23
- — falképek 23—29, 24, 28
 - — — Hajtóvadászat 25, 26, 29, 24, 25
 - — — Medvevadászat 26, 29, 27
 - — templom 120
 - — főoltárkép, Veress Mátyás: Mária születése 118, 120, 121
 - — oltár 122
- Csiksomlyó, Ferences gimnázium 216
- — keresztelőkút fafeszülete 12
 - — Múzeum, Szent Katalin faszobor 11, 12
 - — Szent Borbála faszobor 11, 13
 - — — Pieta 12
 - — Vir dolorum 217
- Csikszentrákos l. Csikrákos
- Csobotfalva l. Csiksomlyó
- Csütörtökhely, egykori minorita templom oltárai 203
- Damásd l. Garamdamásd
- Danišovce l. Dénesfalva
- Danzig l. Gdańsk
- Darfeld, várkastély 149
- Darmstadt, múzeum, öntőminta 116
- Daurade, épületszobrászat 76
- Deas, St-Philibert-de-Grandlieu 75
- Debrecen, Csokonai síremléke 46, 49, 47

- Debrecen, Csokonai Színház 48
 — — homlokzati szobrok 124, 125, 127
 — — Lendvay-páholy díszítése 125, 127
 — — Déri Múzeum 164, 175
 — — Beregszászi Pál: A nagytemplom homlokzati rajza 46
 — — Dohányosi József rajza 50, 48
 — — Gyenge Mihály rajza 48
 — — Király János rajza 47
 — — Kornis Gábor rajza 45
 — — Sipos János rajza 50, 49
 — — Gőzmalom, bronz díszkút 125
 — — Hatvan u. 78. 49
 — — Honvédtemető, Marschalkó János: Síremlék 124, 127, 125
 — — Kálvin tér 8. 45
 — — ref. kistemplom 46
 — — ref. Kollégium 44–46
 — — könyvtárgaléria 50
 — — Marschalkó János: síremlékminta 124
 — — oratóriumkarzat 50
 — — ref. nagytemplom 45, 46, 49, 46
 — — padok 50
 — — úrasztalát körülvevő korlát 50
 — — Szent Anna templom 211, 225
 — — Városháza 46
 Décskelecsény, Madonna faszobor 5, 14
 Dénesfalva, Magdolna szobor 90, 91, 101
 — Szent Miklós oltár szárnyai 8
 Detrefalva, Mária oltár 16
 — Mária Magdolna oltár 16
 — Katalin oltár 16
 Devecser, rk. templom 159
 Deventer, Nieuwe Markt 150–151
 — régi gimnázium 150
 — régi püspöki palota 150–151
 — — püspökkapu 151
 — — lakótorony és templom közti folyosó 151
 — — amphoratóredék 151
 — — vörösföld vaskori táltőredék 151
 — — terra nigra töredék 151
 — — bronz íróstílus 151
 — — Lebuinus templom 150
 — — Mária templom 150
 — — Baldericus kőtemplom 151
 — — Bernulfus templom 151
 — — városház 151
 Dévény, vár 240
 Diessen, főoltár szoborkonzoljai 227
 Dijon, St-Benigne 75
 Diósgyőr 1. Miskolc
 Dobronya 1. Dobronya
 Dobronya, Mária halála dombornú a Szépművészeti Múzeumban 12
 Domaháza, faház 158
 Dománfalva, templomban István protomártír-oltár 16
 — — Mária-oltár 16
 — — Miklós-oltár 16
 — — Katalin-oltár 16
 Domanovce 1. Dománfalva
 Dovalló, Márton és István oltár, Olajfák hegye kép 97, 101
 — Ostorozás oltár-táblakép 213
 Dovalovo 1. Dovalló
 Dozmat, félalakos Mária faszobor 11
 Dömölk, falkép 85, 84
 Dresden 1. Drezda
 Drezda, Frauenkirche 213
 — Getsemane-csoport 213
 — Gemäldegalerie, Courbet: Kötörők 290
 — Hofkirche, Permoser: Ostorozás kőszobrai 213
 Dubnica 1. Máriatölgyes
 Dubova 1. Parasztdubova
 Dubrava, Mária fa oltárszobor 9
 — Miklós fa oltárszobor 9
 Dúbrava Liptovská 1. Dubrava
 Dulvich, College, Elsheimer: Fürdő Zsuzsanna 113
 Dumbraveni 1. Erzsébetváros
 Dunavecse, ref. templom 158
 Dupuşul 1. Tóbiásfalva
 Durham, székesegyház 77
 Dülmen, Keresztvivő Krisztus szoborcsoport 215
 Dürnstein, Templom kapukeretén feston díszítés 227
 — torony 282
 Ecsed, vár, egyházi felszerelés 241
 Eger, ciszterci templom főoltára 271
 — Érseki Gazd. Levéltár, oltárhomlokzat és alaprajz Gött Antaltól 279
 — — Pellegrini: a pápai főoltár tervrajza 270, 279, 267
 — — Adami 3 oltárterve 274, 279, 270
 — — Fasola Henrik szobra 159
 — — ferences templom kapuzata 270, 274, 279
 — — görög sírfeliratok 157
 — — görögkeleti templom kapuzata 274
 — — Liceum 278, 281, 282, 286, 288
 — — kápolna oltára 274, 279, 270, 271
 — — — Maulpertsch-mennyezetfreskók 274
 — — Fellner Jakab: a Liceum tervrajza 281
 — — Joseph Gerl: a Liceum tervrajza 267, 278
 — minaret 158
 — minorita templom 269, 277
 — dr. Onódy Jánosné tulajdonában Csontváry Tivadar: Olajfák hegye 139
 — püspöki palota 286
 — Rozália-kápolna, textiliák 175
 — székesegyház 242, 278, 283, 284
 — szervita templom, Thenny faszobrai 79
 — vár 149
 — — ábrázolásai 157
 Egerbakta, templom főoltára 275, 276, 277
 — — főoltárkép 275
 — — szószék 275
 Eggerszeg, erődítés 244
 Egervár-Búcsúszentlászló, oltár-faszobrok 79
 — főoltár puttói 79
 Eggenburg, Kálvária 228
 Egyházasszéke, ev. templom 157
 Eisenstadt 1. Kismarton
 Ellwangen, Kálvária 228
 Engelthal, főoltár 203
 Eperjes, ferences templom 225
 — — főoltár 210
 — — Magdolna oltár 210
 — — egyk. Kálvária 228
 — — Ecce Homo 218, 217
 — — Olajfák hegye 218
 — — Töviskoszorúzás 218, 216
 — — karmelita templom 9
 — — magántulajdonban Kisszebeni Krisztus faszobor 2
 — — Mária-émlék 263
 — — Pihenő Krisztus faszobor 9, 9
 — — Szent Miklós-templom 15, 101
 — — Kálvária 9, 89, 90, 90
 — — Betlehemi gyermekgyilkosság-táblakép 96, 101
 — — Krisztus az Olajfák hegyén-táblakép 96, 101
 — — Krisztus kigúnyolása-táblakép 96, 101
 — — Mária és Krisztus faszobor 218, 217
 — — Szent Miklós legenda-táblaképek 96
 Eppan, falkép 84
 Erdőkürt, ev. templom 158
 Erfurt, dóm, szentségház 211
 — Kalmárok temploma, retabulum 211, 212
 Erlangen, múzeumban Johann König: Női akt 113, 114
 Erzsébetváros, rk. templom, Veress Mátyás: Feszület-kép 121, 122, 121
 Essen, Münster 75
 Eszék, erődítés 31
 — — Dráva-híd 32
 — — Schmidt Péter tolltervrajza az Orsz. Levéltárban 35
 Esztergom, ásatás 53
 — királyi kápolna falképei 85, 86
 — Főszékesegyházi Könyvtár, tervek Tomeditől 279

- Esztergom, Keresztény Múzeum 11, 109
 — — Alistáli Madonna faszobor 2, 106–110, 107, 111
 — — Garamszentbenedeki Kálvária-oltár 3
 — — Garamszentbenedeki Úrkoporsó Corpora 100
 — — Johann König: Pihenő szentcsalád 112, 113, 112
 — — Madonna faszobor XIII. sz. 79
 — — Madonna faszobor 1350 k. 79
 — — Multscher köre: Női szent szobortöredéke 101, 104, 105, 102
 — — Szent Miklós faszobor 11
 — — későantik ezüstcsészék 142
 — — várfalak 237, 239
 — — pénzverde 149–150
 — — vízmű és ciszternák 237
 Eszterháza l. Fertőd
 Etrefalva, ev. templom falképe 86, 260
 Farkasfalva, Szent Pál-oltár 12
 — — Mária-oltár 12
 — — oltár 12
 Feldebrő, rk. templom altemploma 75, 158
 — — freskók 65, 86
 Felenyed l. Nagyenyed
 Felka, gyertyatartó fa-angyalkák 4, 4
 — — templom diadalív-feszülete 4
 Felsődörgicse, templomrom 21
 Felsőerdőfalva, fafigura 3
 — — Miklós-oltár 7
 Felsőrépás, Szent Katalin oltárszekrény 8
 Felsősajó, ev. templom, oltár 203
 — — szószerék 203
 — — keresztelőmedence 203
 Felsőtárkány, templom, főoltár 271, 274
 — — mellékoltár 274, 269
 — — keresztelőkút 272
 — — kastély 271, 279, 286
 Felsőzugó, Mária faszobor 4
 Fertőd, Eszterházy-kastély 157, 158, 260–261, 281, 286, 288
 Filakovo l. Fülek
 Firenze, Battistero, Ghiberti: Porta del Paradiso 184, 190
 — — S. Miniato al Monte 77
 — — Porta di Gallo 284
 — — Santa Croce, Maso: Szent Szilveszter-legenda jelene-
 tek 182
 — — Santa Maria Novella, Trinitas-freskó 183, 189
 — — Uffizi, Botticelli: Tavasz 120
 — — Maestro della Santa Cecilia: Szent Cecilia nászlako-
 mája 178
 Fontenay, apátság 76, 258, 259
 Fót, Károlyi-kastély falképei 160
 — — rk. templom, szentségház 125, 126
 — — Marschalkó János: síremlékek 125
 Frankfurt am Main, Historisches Museum, öntőminta
 116
 — — Olajfák hegye-szoborcsoport 213
 Frascati, Villa Aldobrandini 262
 Freckenhorst, templom 77
 Freiberg, Breuer: Pihenő Krisztus 218, 215
 — — dóm, Szent Pál szobor 202, 202
 — — orgona 225
 Freising, Kassai Jakab oltárszobrai 104
 Fričovec l. Frics
 Frics, oltárszárnyak a turócszentmártoni múzeum-
 ban 2
 Friedberg, múzeum, öntőminta 116
 Fulda, Kálvária 228
 Füle, rk. templom freskói 157
 Fülek, vár 163, 240
 — — ferences kolostor 240
 Füzesabony, templomban szószerék Atzenhoffer Ignáctól
 275, 278
 — — keresztelőkút 278
 — — főoltár 275
 — — mellékoltárok 275
 Gabel, domonkos templom 277
 Galgóc, ferences kolostor 243
 Gallyas, templom 15
 — — Mária faszobor 11
 Gandersheim, templom 77
 Gánóc, Ev. Szent János faszobor 13
 — — fafeszület 13
 — — Madonna faszobor a kassai múzeumban 2
 — — Mária-oltárok 13
 — — oltár 13
 — — püspökszent faszobra a kassai múzeumban 2
 Gánovce l. Gánóc
 Garamdamásd, erődkapu 240
 Garamszentbenedek, Kálvária-oltár Esztergomban
 3, 2
 — — Kolozsvári Tamás szárnyképei Esztergomban 63
 — — Úrkoporsó Esztergomban 100
 Gdansk, János-templomban Hagedorn-stallum 225
 — — Zappio-epitáfium 211
 Gecelfalva, oltárok 16
 — — falképek 260
 Gecelovce l. Gecelfalva
 Gelence, falkép 83
 Gemen, vár 148
 Genf, Arve-híd 248
 — — St-Pierre 75
 Gernrode, Stiftskirche 75
 Goslar, palota és templom összekötő folyosója 150
 Gödöllő, Grassalkovich-kastély 284, 286
 Gölitz l. Gölitzbánya
 Gömörákos, rk. templom falképe 88
 Görlitz, Szent Péter templomban gyóntatószék 225
 — — gyóntatószéken álló Szent Péterszobor 202
 Gnesen, Mária-oltár 210
 Grauhof, oltár 212
 Graz, Fischer v. Erlach: Mauzóleum-oltár 225
 — — Kálvária 212, 218, 228, 211
 — — Scala Santa 228
 Gross-Schönebeck, vár 148
 Guimiliau, Kálvária 227
 Gurk, Donner: Pieta-csoport 225
 — — Hönel-szobormű 225
 Gusow, ev. templom, oltár 207, 212
 Gutenzell, Mária és János szobrok konzola 227
 Gyöngyös, ferences kolostor 242
 — — Haller Sámuel háza 267
 — — Szent Bertalan-templom tornyai 282
 Gyöngyöspata, főoltár 79
 Győr, ev. öregtemplom 157
 — — élelmészeti raktár 242, 243
 — — Frigyláda-émlék 263
 — — Konyarcsik János: Szovjet emlékmű 159
 — — múzeum 158, 159, 164
 — — pályaudvar homlokzati domborműve 159
 — — püspökvár 148, 149, 241, 243
 — — sütőház 242
 — — székesegyház felszerelési tárgyai 242
 Gyula, Erkel Ferenc Múzeum 156, 164
 — — vár 157
 — — vedutái 157
 Gyulafehérvár, székesegyház 76, 78, 172
 Hadersbach, feston-díszítés 227
 Haffnerberg, plébániatemplom 19
 — — Szent Pongrácz nőtachi szobra 19
 Hagenau, Kálvária-szobrok 228
 Hainburg, plébániatemplom 243
 Hajdúszoboszló, Bocskai Múzeum 164
 Halberstadt, székesegyház 259
 — — fafeszület 259
 Halle, Mór-templom, Einbecki Konrád Ostorozás-
 szoborműve 213
 Halstadt, kat. Pfarrkirche 20 22, 23, 27,
 — — szárnyasoltárok és síremlékek 20
 Haluzice l. Gallyas
 Hannover, piactéri templom, oltár 198, 225
 Háromszléc, Mária-oltár 5, 14, 5
 — — Miklós-oltár 5, 14, 6

- Haus-Döring bei Borken, vár 148
Heggbach, Mária-szobor 106, 108
Heiligenkreuzthal bei Riedlingen, H. Multscher: Szent
Magdolna és Szent Borbála faszobor Rottweilben
104, 105
Heinsberg, Keresztvivő Krisztus faszobra 215
Hejce, templom, mellékoltárok 275
Henrików, apátság 258
Herdringen, Eisenhoit Anthonius-kereszt 211
Hermanovce l. Sztankahermány
Herten, vár 149
Hervartó, templom diadalív-kálváriája 9
— oltárszárnyak 101
Hervartov l. Hervartó
Herzogenburg, kolostortemplom 282
Héthárs, Szent Márton-templom, oltárszekrény-szobrok 94
Hidégység, rk. templom szentélyének falképei 87, 86
Hildesheim, dóm 75
— — antependium 224
— — bronzok 75
— Szent András templom, retabulum 198
Himmelsporten, főoltár 198
Hizsnyó, rk. templom falképe 88
Hobgart l. Komlóshegy
Hódmezővásárhely, Múzeum 173, 175
Horné Jaseno l. Nagyjeszen
Houska, falképek 260
Hőgyész, Apponyi kastély 284, 288, 282, 283
Hrabusovce l. Káposztafalva
Hradiste, Szent Anna templom 225
Hronsky Svätý Beňadik l. Garamszentbenedek
Huncovce l. Hunfalva
Hunedoara l. Vajdahunyad
Hunfalva, templom sekrestyéjében feszület 3, 89, 89
Huta l. Hutás
Hutás, templom, iglói Mettercia-oltárszekrény 5
Igló, Kálvária 94, 101
— — feszülete 228
— Mettercia-oltárszekrény Hutáson 5
Iliášovce l. Illésfalva
Ilja l. Illés
Illés, Szent Borbála, Ilona, Magdolna, Dorottya tábla-
képei a turócszentmártoni múzeumban 97, 98, 101, 99
— templom portálja 14
— — Madonna faszobor 5
Illésfalva, Madonna faszobor 5
Illésháza, Madonna faszobor 11
Ingelheim, császári palota, festett diszítés 75
Innsbruck, diadalív 284
— Landesmuseum, Szelepcsényi György: Ex libris-
metszet 229, 230, 230
Insterburg, oltárszobrok 218
Ipolyság, Madonna faszobor 10
Izsákfalva, gyertyatartó angyalok 4
Jasov l. Jászó
Jászó, premontrei prépostság 282, 284, 287
Ják, apátsági templom 78
— — falképei 87, 252, 258
Jakl'ovce l. Jekelfalva
Jánosgyarmat, Szent János tál 10
Jánova Lehota l. Jánosgyarmat
Janovice, freskók 260
Jekelfalva, szárnyasoltár Miklós faszobra 8
Jászapáti, rk. templom 158
Jászberény, ferences templom 158
— rk. plébaniatemplom tornya 282
Jazernica l. Márkfalva
Jędrzejów, apátság 257
Jeruzsálem, Szent Sír templom 75
Jihlava, ferences templom falképei 260
Jindřichův Hradec, várban Szent György falképsorozat
260
— minorita templomban falképsorozat 260
Jumièges, Notre-Dame 77
— St-Pierre 77
Jurské l. Szepesszentgyörgy
Kacice, ciszterci kápolna 258
Kalács, Szent Anna-oltár Mettercia csoportja 8—9, 6
— — táblaképek 15
Kalocsa, székesegyház 78, 286
Kamenná Poruba l. Kővágás
Kanizsa, vár 244
Kapjon, Haller-kastély, Veress Mátyás falképei 118, 119,
120
— Veress Mátyás-falképek ornamentális maradványai
a rajoni múzeumban 120, 119, 120
— rk. templom 122
Kápolna, templom szószéke 275, 276, 277
— — keresztelőkút 275
Káposztafalva, oltár, Ostorozás-kép 213
— főoltár, Ecce Homo-kép 101
Kaposvár, megyeháza 288
Kappel, Krisztus az Olajfák jegyén 213
Karcsa, ref. templom 258
Kardoskút, középkori falu 157
Karlsruhe, múzeum, öntőminta 116
Kašperské Hory, Szent Miklós templom falképei 260
Kassa, Dóm. Mária látogatása oltár 91, 110—111
— — Marschalkó János: Szent Ferenc szobor a dóm
külsőjén 124, 125
— — kőszobrok a dóm déli homlokzatán 123, 124
— — síremlék 124
— — szobrászi dísz 105
— Kálvária 101
— környékéről Szent István megkövezése szobor-
csoport 90
— Máriaoszlop 264
— Múzeum, Borbála szobor bártfai oltárról? 9
— — Borbála szobor a kisszebeni főoltárról 9
— — Gánóci püspökszent faszobor 2
— — Gánóci Madonna faszobor 2
— — Marschalkó János: Kazinczy gipsz mellszobra
125
— — Sárosi angyalfigurák 9, 10
— — Szekcsőaljai oltár 9
Kassel, Landesmuseum, Pieta-szobor 90
Katowice, múzeum, Szepesszombati Madonna faszobor 2
Kazincbarcika, Buzi Barna: Lovasszobor 160
Kecskemét, ev. templom 158
— nagytemplom 158
— piarista templom 211, 286
— ref. templom 174
— Tanácsköztársasági emlékmű 159
Kefermarkt, oltár 110
Kemence, vármegyeháza 288
Kemenesmagasi, ev. templom 157
Keresztfalusi, rk. templom, falkép, 86
Késmárk, Mária koronázása dombormű felsőrépási mes-
tertől 95
— Szent Katalin faszobor 9, 8
— Szent Sebestyén faszobor 3, 3
— szentségház Madonna-faszobra 4, 3
Keszthely, ásatás 53
— Festetich-kastély 173
Kéttornyúlak, ref. templom 157
Kežmarok l. Késmárk
Királyhegyalja, Transfiguratio-oltár 16
Kiskerény, templom, régi főoltárszekrény 8
Kisköre, keresztelőkút 275
Kiskörös, templom 156
Kiskülfélegyháza, Móra-szobor 159
Kislomnic, Madonna-szobor 90
— faszoborsorozat 79
— — Dorottya faszobor, utóbb Barkán 79
Kismarton, Eszterházy-kastély 261
— Kálvária 228
— Ecce Homo Stáció 211, 218
Kisszeben, Szent Borbála faszobor a főoltárról Kassán
a múzeumban 9
— Krisztus faszobor eperjesi magántulajdonban 2
— Múzeum, Szent Ágnes táblakép Palocsáról 96
— rk. templom, Szent Anna oltár és Angyali Üdvözlés
94, 95
Kisvészverés, oltárok 16

- Klačani pri Hlohovci 1. Décskelecsény
Klagenfurt, Kálvária 228
Kláštor pod Zniovom 1. Znióvárálja
Klosterbrück, kolostor 279, 282
Klosterneuburg, Mattielli: Pieta-csoport 225
Kolačkov 1. Kalács
Kolbacz, apátság 257, 258, 259
Kolozsvár, Erdélyi Nemzeti Múzeum 122
— Borda Emil tulajdonában szentbenedeki Mária Magdolna kép 122
— Farkas u-i ref. templom 157
— Óvár 118, 122
— Prickler Lajos tulajdonában Veress Mátyás: Feszület-rézmetset 121, 121
— Szent Mihály templom 158
— Szépművészeti Múzeum, Veress: Feszület-rézmetset lemeze 121
Komárom, élelmezési raktár 243
— erődítések 237, 240, 241
— Kálvária 228
— malom 243
— múzeumban feszület 264
Komló, Múzeum 164
Komlóshegy, Madonna-szobor a turócszentmártoni múzeumban 91, 101, 92
Kopernica 1. Barskapronca
Koprzywnica, apátság 257–259
Kordoba, moschié 249
Koronovo, apátság 258
Korpona, városfalak 240
Koš 1. Kós
Kós, András oltár 12
— Borbála oltár 12
— Mária oltár 12
— Madonna faszbzor 5, 12, 14
Košice 1. Kassa
Kosolna, Hetzer György: korsó³ Rotterdamban 38, 39, 37
— későhabán kanna 1812-ből Rotterdamban 38, 39, 36
Kostolnafalva, Mária-oltár 16
Köln, jezsuita templom szentélye 198
— Maximum-Strasse, ásatások 117
— múzeum, öntőminta 116
— Sankt Pantaleon 75
— Wallraf-Richarts Múzeumban Johann König: Krisztus az emausi úton 112, 113, 113
Kömlő, plébániatemplom 279
— — főoltár 270, 271, 267, 268
Köpcsény, harmincadosház 244
Körbeckei, főoltár 198
Körmend, vár 149, 239
— veszprémvölgyi apácák kolostora 243
— — felszerelés 242
Körmöcbánya, Kőedénygyár 163
— Mária faszbzor 2
— múzeumban Mayer Elek: Erzsébet királyné viaszmodell 235, 236, 234
— — Mayer Elek: Ferenc József viaszmodell 235, 236, 234
— pénzverde 150
Körös, ferences kolostor 243
Kőszeg, Jurisich vár 148, 159
— — falfestés 86, 86
— Szent Imre templom főoltárképe 43
Kővágás, templom, Katalin faszbzor 11
— — Madonna faszbzor 11
Kővágóórs, ev. templom 159
Krakkó, dóm 259
— — Szentháromság-oltár képei 96
— Mária-templom, Veit Stoss-oltár 91, 95
Kraków 1. Krakkó
Krásna Lúka 1. Széprét
Kremnica, 1. Körmöcbánya
Kremsmünster, Kálvária 228
Krig, oltárok 13
Križovany, 1. Szentkereszt
Künhegyes, ref. templom 158
— művelődési otthon 158
Kunová Teplica 1. Kuntapolca
Kuntapolca, oltár 16
Kurimiany 1. Kiskerény
Kutna-Hora, Borbála templom 194
Kuttenberg 1. Kutna-Hora
Küküllővár, Bethlen-kastélyban Veress Mátyás falfestése 122
Laclavá 1. Lászlófalva
Ląd, apátság 257
La Ferté, apátság 258
Laming, Szent Alexius templom 20
— — Szent Alexius oltár 20
— — Mária szobor 20
Lándok, főoltár Szent Miklós és Ker. János szobrai 95
— Madonna faszbzor 3, 4
— Pieta faszbzor 3, 4
— Szent Miklós faszbzor 3
Langenargen, Szent Anna Szűz Máriával 224
Langen bei Westbeiern, vár 148
Langres, székesegyház 259
Lanrivain, Kálvária 270
Lapsze Nizne 1. Alsólápos
Lászlófalva, Madonna faszbzor 2
Lauperhausen, Kálvária 228
Lazany nad Nitron 1. Bajmóclazán
Lébény, templom 78
Leiben, S Corona templom 20, 22, 20
— — siremlékek 20
— — — Elisabeth von Lappitz siremléke 23
— — — Trautmannstöff—Volkhrain-siremlék 23
— — — Trautmannstöff Detre siremléke 23
— — — Volkra zu Steinbrunn-siremlék 23
— — északi oltár 23
— — szószék 23
Leibic, Ostorozás-oltártábla 213
— Szent Miklós faszbzor 8
Leipzig 1. Lípce
Leisnig, ev. templom, oltár 218, 213
Lékno, apátság 257
Lelóc, főoltár 16
— Mária-oltár 16
Lendak 1. Lándok
Leningrád, Eremitázs Állami Múzeum, Zichy: Eretnekek-metszet 294, 296
Lenti, ifj. Dorfmeister István: oltárkép és freskók 43
Lenzen, oltár 225
León, S. Isidoro 76
Le Puy, székesegyház 75, 259
Lessay, apátsági templom 172
Léva, vár 239, 242
Levoča 1. Lőcse
Libetbánya, Ev. János faszbzor a besztercebányai múzeumban 10
— fa Corpus a besztercebányai múzeumban 10
— Keresztrefeszítés-oltár 12
Limburg, Keresztvivő Krisztus agyagszobor 215
Limburg an der Lahn, templom 77
Limoges, zarándoktemplom 75
Linz, Kálvária 228
Lipce, erődítések 240, 243
— Kálvária 228
— Lechner-epitáfium 207, 211
— Múzeum, öntőminta 116
— Thomaskirche 217
Lípiány 1. Héthárs
Liptószentkereszt, Mária-oltár 2, 7, 1
— oltárszárny-képek Turócszentmártonban 97, 97
Liptószentmiklós, főoltáron Szent Miklós faszbzora Tarnócról 5
— magántulajdonban Szent Flórián faszbzor 10
— táblaképek 5, 14
Liptovský Mikuláš 1. Liptószentmiklós
Liptovský Trnovec 1. Tarnóc
Lomnica 1. Nagylomnic
London, Alcuin-biblia 188
— National Gallery, Jan van Eyck: Arnolfini házaspár 185

- London, Westminster Palace Szent István kápolnájának freskói 189
- Lorch, Keresztívívó Krisztus agyagszobra 215
- Lovászpatona, ev. erődtemplom 157
- rk. templom 158
- Lovča 1. Nagylócsa
- Lőcse, Szent Jakab templom 200, 226
- — feszület 2, 89
- — főoltár Apostolok válása domborműve 8
- — Szent Anna oltár 94, 95
- — Utolsó Ítélet freskó 99, 101, 100
- Jezsuita templom 226
- — berendezés 221
- — — főoltár 197, 226
- — — Mindenszentek-oltár 226
- — — Szent Ignác oltár 226
- — — Szent Szaniszló oltár 226
- — — szószék 226
- — — Xav. Szent Ferenc oltár 226
- — rendház 222, 226
- — iskola 226
- Madonna szobor 90
- Marschalkó János: siremlék 125
- minorita templom 226
- Szent Katalin szobor 91
- Vir dolorum oltár 14
- Lubiaz, apátság 257
- L'ubietová 1. Libetbánya
- L'ubica 1. Leibic
- Madrid, múzeum, Jouvenet Notre-Dame képének váz-
lata 288, 289
- Magdeburg, dóm 75, 259
- Magyarábél, Mária faszobor 5
- Magyarfenes, Bergmann Ferenc kép 118
- Magyarkapronca, ismeretlen női szent-faszobor a bárt-
fai múzeumban 9
- Szent Magdolna faszobor a bártfai múzeumban 9
- Magyarszombatfa, kerámiagyár 163
- Mahlpfuhl, oltár 225
- Mainz, dóm 75, 77
- szószék 116
- múzeum, öntőminta 116
- Majerka 1. Majorka
- Majorka, szárnyasoltár 12
- — Apostolok oszlása dombormű 8, 12
- Makó, járási tanácsház 158
- József Attila szobor 159
- Málámcraev 1. Almakerék
- Malá Poloma 1. Kisveszveres
- Malmédy, Kálvária
- Malmkrog 1. Almakerék
- Malomptak, Mária oltár Madonna szobra 91
- Miklós oltár Miklós szobra 4
- Mánfa, templom 158
- Máriagyűd, ferences kegytemplom, Kálvária 212
- Márianosztra, faszobrok 79
- Maria Plain, Kálvária 228
- Máriapócs, Madonna-kép 197
- Máriatölgyes, templom, fa Madonna 11
- Máriavölgy, pálos templom 243
- — harang 243
- Trónoló Mária faszobor 57
- Mariazell, kolostor 18
- Mark bei Hamm, vár 148
- Márkfalva, templom, Szent Borbála faszobor 7—8
- — faszobor 13
- — Katalin faszobor 8
- — Krisztus faszobor 7—8
- Márkusfalva, Mária oltár 16
- oltárok 16
- Martin 1. Turócszentmárton
- Martjanci 1. Mártonhely
- Mártonhely, rk. templomban Aquila János falképei 87
- Matejovce 1. Mateóc
- Mateóc, fafeszület 2—4, 89, 100
- Krisztus faszobor 2
- Madonna faszobor 2
- Matiašovce 1. Szepešmátyásfalva
- Maulbronn, apátsági templom és kolostor 76, 257—258
- Maureilles, falkép 84
- Medellia, városközpont 249
- Meissen, dóm 194
- — Albrechtsburg 194
- Melk, Beduzzi főoltár 225
- Memmingen, Günther: Pieta-csoport 225
- Mengusovce 1. Menguszfalva
- Menguszfalva, oltárok 16
- — Tamás-oltár 16
- Ménhárd, fafeszület 4
- Mettercia szobor 94, 95
- Mezőtárkány, keresztelőkút 273
- Mikulčice, ásatások 74
- Milano, Brera, Mantegna: Christo in scurto 186
- San Ambrogio 77
- San Vincenzo in Prato 75
- Minden, dóm 77
- Misdorf 1. Misérd
- Misérd, Madonna faszobor 5
- Miskolc, diósgyőri vár 157, 159
- — reneszánsz párkánytöredék a Herman Ottó múze-
umban 157
- Diósgyőrvasgyári Kohászati Múzeum 164
- görögkeleti templom kapuzata 274, 279
- Herman Ottó Múzeum 164
- — reneszánsz párkánytöredék a diósgyőri várból
157
- Kossuth óvoda 158
- minorita templomban Passió oltár 225, 228
- nyomda 164
- Sötét kapu 175
- Széchenyi u. 21. 158
- Széchenyi u. 23. 158
- Színház 156, 158
- Tiszai Pályaudvar 156
- Mitteleschenbach, Szent Walburg szobra 203, 204
- Mlynica 1. Malomptak
- Modena, dóm 77
- Modré u Velehradu, nagymorva templom 172
- Mogila, apátság 259
- Mohos, Szent Miklós és György oltárfigurái 11
- Moissac, épületplasztika 76, 78
- torony 76
- Montecassino, bencés apátság 77
- Monyhád, templom oltárszobrai 9
- Morimond, apátság 257, 259
- Mosóc, faszobor 13
- püspökszent faszobra 3
- Révay mauzóleum oltárszekrénye 7
- Szent Fülöp és Jakab oltár 7
- Mosonmagyaróvár, Lenin u. 66. falfestése 86
- plébániatemplom secco festése 161
- Mošovce 1. Mosóc
- Muhi, középkori falu 157
- Murány, vár 237, 243
- Muraszombat, rk. templom falképei 86, 84
- Mustair—Münster, freskósorozat 228
- oltár a Strigel festőcsaládtól 225
- Pihenő Krisztus 215
- Mühlen, Szent Katalin templom 20, 22
- — Keresztrefeszítés—faszborcsoport 23
- — Krisztus születése faszborcsoport 23
- — Mária a gyermek Jézussal faszobor 23
- München, Bayerisches Nationalmuseum 109
- — Seeoni Pieta 90
- — Michel Erhart: Mária szobor 106, 109, 110
- Graphische Sammlung, Hausbuchmeister: Ecce
Homo 211, 209
- Képtárban Grünewald: Töviskoszorúzás 214
- — Tiziano: Töviskoszorúzás 214
- München, Keresztelő Szent János szobor 218, 214
- magángyűjteményben Johann König: Zsuzsánna
és a vének 113, 114
- múzeumban öntőminta 116
- Staatsbibliothek, Clm. 4452 kódexben: Krisztus
átadja a kulcsot 187

- München, Szent Mihály templom oltára 197
Münster, ágyútorony 148
— Kálvária 228
Nagydorován, Mária-oltárok 16
Nagyenyed, felenyedi papírmalom 157
Nagyfalu, angyal faszobrok 10
— Madonna faszobor 10
— női szent faszobor 10
Nagygeresd, ev. templom 157
Nagyjeszen, Szent Margit oltár 12
— — Madonna faszobor 12
— — Szent Margit faszobor 4, 12
— — Vir dolorum az oltároromzatról 10, 12
Nagykálló, volt vármegyeháza 288
Nagykanizsa, oltárszobrok 79
— Szabadság emlékmű 160
Nagykörös, ásatás 53
Nagylócsa, Madonna faszobor 10
Nagylomnic, Mária-oltár Madonna szobra 91
Nagyócsa, főoltár Ev. János faszobra 8
— — gyertyatartó angyalok 8
— — Szent Kozma faszobra 8
Nagyőr, rk. templomban Anna-főoltár Mettercia csoport-
ja 94, 95, 101, 95
— Szent Simon és Judás szobor 95, 101, 95
— Madonna faszobor 3
Nagysitke, ifj. Dorfmeister István: Szeplőtelen Fogan-
tatás 43
Nagyszalók, Mária-oltárok Madonna szobrai 91
Nagyszében, feszület Bécsben 141
Nagyszentmiklós, kincslelet 171, 256
Nagyszombat, klarissza kolostor 239–243
Nagyótlik, falképek 83
Nagyvárad, élelmezési raktárak 238
— erődítések 238
— kanonoki házak 32
— püspöki rezidencia 32
— székesegyház 32, 247
— szeminárium 32
Nagyvázsony, Kinizsi vár 157, 158
— — agyagnegatívok 162
— — Krisztus megkísértése-cserépforma-töredék 118
Naissus I. Nis
Nápoly, Museo Nazionale, Conrad Witz: Szent Család 185
— — oroszán-mozaik 186
Narbonne, múzeumban gallo-római mozaik 84
Necpál, templomban András faszobor 7
— — Ev. János faszobor 7
— — István vértanú faszobra 7
— — Katalin faszobor 7
— — Lőrinc faszobor 7
— — Mater dolorosa faszobor 7
— — Szent László faszobra 7
— Madonna faszobor a Szépművészeti Múzeumban
8, 13
Necpaly I. Necpál
Nemecké Pravno I. Németpróna
Nemeskér, ev. templom 158
Németpróna, diadalív-kálvária 11
— Szent Miklós faszobor 2
Neuhaus, lakótorony 148
Nevers, St-Cyr 77
New-York, Morgan Library, Cod. Huygens 183, 184, 183
Nicolsburg, Szent Anna templom 225
Nis, kerámiai emlékek 142
Nitrianska Poruba I. Mohos
Nizna Slaná I. Alsósajó
Nógrád, vár 239
Noirlac, apátság 258
Nová Baňa I. Újbánya
Nöstach, Szent András plébániatemplom 19
— Szent Pongrác templom 18, 22, 19
— Szent Pongrác Haffnerbergbe vitt szobra 19
Nürnberg, G. N. M., ZS augsburgi monogrammistá oltár-
tervrajza 211
— Meister der Spielkarten: Játékkártya 117, 117
— Múzeum, öntőminta 116
— Veit Stoss: Angyal üdvözlés 109
Nyírbátor, minorita templom 158, 196–229
— — oltárok 79, 229
— — — főoltár 196–202, 210, 219, 220, 224, 228,
197, 199, 202
— — — Fájdalmas Szűz oltár 196–198, 203, 210,
220, 225, 229, 198, 203
— — — Krucsay-oltár 196, 198, 201, 203, 210–220,
225–229, 200, 206, 212, 214
— — — Pócsi oltár 196–198, 201, 218, 219, 220,
229, 214
— — — Szent Anna oltár 196–198, 202–204, 210,
219, 220, 224, 229, 198, 201, 202
Nyírbátor, minorita templom, keresztelődence 220
— — orgona 201
— — szöszék 196–198, 200, 201, 210, 211, 220, 225,
229, 200
— — Kálvária szoborcsoport 218, 219, 228
— — minorita rendház 216, 219
Nyitraporuba, falkép 88
Nyitrasárfő, Madonna faszobor 11
Nyitratormás, Mária-oltárok 16
— Szent Mihály oltár 16
Obazine, apátság 259
Ochsenfurt, Keresztívő Krisztus szobra 215
Očová I. Nagyócsa
Ócsa, ref. templom falképei 83, 87
Odorhei I. Udvarhely
Odorin I. Szepesdelény
Ófehértó, falkép 84
Offenbach, Klingspor Museum 171
Óhegy, főoltár Madonna faszobra 10
— Páduai Szent Antal fadombormű a beszterce-
bányai múzeumban 10
— Szent Kozma faszobor a besztercebányai múzeum-
ban 10
Okolicsnó, Ostorozás táblakép 213
Olcnavá I. Detrefalva
Oliwa, apátság 257–259
Oltszem, Mikó-kastély freskói 28
Olympia, Zeus-templom orommezőábrázolásai 141
Oradea I. Nagyvárad
Oroszáza, alvégi temető sírásóháza 158
— Árpád-kori temető 158
— bronzkori telep 158
— Szántó Kovács Múzeum 158, 164
Osijek I. Eszék
Osló, park Vigeland-szobrokkal 248
Osterhofen, Asam: Szent Anna Máriával 224
Ottenstein, püspökvár 148
Oviedo, S. Julian 75
— S. Maria Naranco 75
Paderborn, lakótorony 148
— dóm 75
— Xav. Szent Ferenc templomban Gröninger főoltára
198, 200
Palocsa, szent Ágnes szárnykép Kisszebenben 96
— Szent Katalin és Borbála szárnyképek Bártfán
96, 101
— Szent Miklós faszobor 2
Pannonhalma, főapátság 23, 87, 88, 158, 279
— — könyvtárban Sauer Vencel rajza 279
Pápa, plébániatemplom 269, 279, 283, 285, 286
— — keresztelőkút 274, 275, 271
— — oltárok 269
— — oltárvázlatok Krackertől 269
— — főoltár 269–271, 265–267
— — — rajza Grossmannól 270
— — mennyezetképek 279
Parasztudubova, oltár szent Miklós szobrával 12
Párizs I. Párizs
Párizs, École des Beaux Arts 296
— Hotel de Ville 248
— Louvre, Raffael: La belle jardinière 145
— Notre Dame: Visitatio-oltárkép 288, 289, 285
— St-Sulpice 284
— Unesco központ 171

- Parma, dóm 77
 Páztó, rk. templom 159
 Pavia, S Michele 77
 Pécel, Ráday-kastély 159
 Pécs, dzsámi 158
 — Janus Pannonius Múzeum 88, 158, 161, 163, 164
 — Káptalan u. 2. faltestése 86
 — népvándorláskori fibulák 53
 — székesegyház 77, 78
 — — disztíósobrászat 78
 — — falképek 85, 87, 84
 — Tettye, Szathmáry György palotája 158
 — Zsolnay gyár 163
 Pécsvárad, Mindszent-temetőkápolna 21
 Pelplin, apátság 258, 259
 Périgueux, St-Front 76
 Péteri, ev. templom 158
 Pétervására, kastélyban freskók Beller Jakabtól 267
 Petőmihályfa, szőlőhegyi pincék 156
 Pfefferschlag, Szent Anna szoborcsoport 224
 Píkfalva, oltárok 12
 — — Borbála faszobor 12
 Pisa, dómegyüttes 77
 Pisek, Levétel a keresztről-falkép 260
 Pjandzsikent, feltárás 254—256
 Plaveč 1. Palocsa
 Pleyben, Kálvária 227
 Plougastel, Kálvária 227
 Plougouven, Kálvária 227
 Poblet, apátság 257
 — — novíciusok dormitóriuma 76
 Podolin, rk. templom, falkép 88
 — — Mária mennybemenetele — antependium 204
 — — Mettercia-csoport 203, 204, 204
 — Szent Katalin szobor 90
 Podolinec 1. Podolin
 Pohofelice, falképek 260
 Poitiers, Notre-Dame-la-Grande 76
 Pokrivnica 1. Magyarapronca
 Polgárd, ezüst trípusz 53
 Pompei, ásatás 51
 — a II. stílus falfestményei 181
 Pónik, Ker. János oltár oromzati kálváriája 10
 — Mária-Magdolna oltár Ev. János faszobra 10
 — Mária oltár szekrényszobrai 8
 Poniky 1. Pónik
 Pontigny, apátság 76, 258, 259
 Poppelsdorf, Kálvária 211, 212
 Poprád, templomban Madonna faszobor és szent szűzek 4
 Pozsony, apácakolostor 241
 — dóm 110
 — — főoltár 106, 110
 — — Keresztély Ágost-falísíremlék 263
 — — Mária oltár Mária szobra Alistálon 5, 106, 110
 — — Megváltó oltár 106, 110
 — — stallumok 112
 — — Szent Kereszt oltár 106, 110
 — — Úrkoporsó 112
 — Domus Arsionalis 243
 — Domus Navalis 243
 — Donner-oltár 225
 — élelmészeti raktár 242
 — érseki ház 239
 — Erzsébet apácák temploma 282
 — ferences kolostor 243
 — Grassalkovics-palota 286
 — Klarissza kolostor 244
 — — templomban Visitatio Mária faszobra 5
 — Miksa főherceg magtárai 237
 — Óbudai apácák kolostora 238
 — Schomberg György-síremlék 108, 110
 — Szent Márton templom nagyharangja 240
 — Szlovák Nemzeti Galéria 2, 5, 14
 — — Szekcsőaljai feszület 2
 — — Szekcsőaljai Madonna 2
 — hajóhid 243
 — vár 239, 240, 242, 243
 — — labdaház 238
 Pozsony, vár Mátyás főhég lakosztálya 237—239
 — — várkert 240
 Prága, Károly-templom 211
 — Modern Galéria 171
 — Nemzeti Galéria, Régi művészeti gyűjtemény 14
 — — lőcsőkörnyéki királyfigurák 2
 — — pápaszent faszobra 5
 — — Szent Rókus faszobor Szekcsőaljáról 2
 — — Veronika kendője-fadombormű Szlovákiából 5
 — Szent Vid székesegyház, Nepomuki Szent János síremlék 263
 Praha 1. Prága
 Prešov 1. Eperjes
 Příbram, Kálvária 228
 Prista 1. Cervenberg
 Pronsfeld, festondíszú szoborkeret 227
 Pusztaszer, kolostorrom 158
 Racul 1. Csikrákos
 Raigern, kolostor 279
 Rangoon, egyetem nagyterme 249
 Rattenberg, templom 19, 22, 23
 Rättvik, oltár 225
 Regensburg, Szent Jakab templom 77
 Reichenbeuren, vár, Tánzl-család címere 23
 Reims, St-Rémy 75
 Révkomárom, habán céhkorsó 39, 39
 Rokító, férfi szent faszobra Bártfán 9, 7
 — női szent faszobrok Bártfán 9, 7
 Rokyčany 1. Berki
 Rokytov 1. Rokító
 Róma, Angyalvár 262
 — Barberini palota 262
 — Capitolium 249
 — Colosseum 228
 — Konstantin diadalíve 144
 — Palazzo Venezia, öntőminta 116
 — Pantheon 262
 — Piazza Barberini, Triton-kút 262
 — Piazza di Spagna, Barcaccia-kút 261
 — Piazza Navona, Négy folyam-kút 262
 — — tornyai 278
 — Piazza Popolo ikertemplomai 262
 — Propaganda Fide palota 262
 — S. Agnese 262, 277
 — S. Andrea del Quirinale 262
 — S. Giovanni in Laterano 262
 — S. Maria sopra Minerva 262
 — S. Pietro 262, 284
 — — alaprajza 77
 — — baldachin 262
 — — főoltár 262
 — — kolonnád 262
 — — rézmetszetek 33
 — — tabernaculum 224
 — Scala Regia 262
 — Trevi-kút 262
 — Vatikán: Cappella Sistina 144, 247, 289, 291
 — — Stanzák Raffael-freskói 64, 128, 144
 — Villa Borghese, Apollo és Daphne szobor 262
 Ronchamps, kápolna 249
 Rosheim, templom 77
 Rotterdam, Boymans Múzeum későhabán edényei 35—40
 — — — tál Szobotisnyéről 38, 40, 36
 — — — kanna Kosolnáról 38—40, 36
 — — — korsó Kosolnáról 37—40
 — Oud: munkáslakótelep 248
 — Szent Lőrinc templom 263
 Rottweil, H. Multscher: Magdolna és Borbála 104, 105
 Rotzür, templom, Adriaen de Vries: Ostorozás-bronz-csoport 213
 Rožňava 1. Rozsnyó
 Rozsnyó, jezsuita templom tabernákuluma 210
 — oltárok 16
 Rudabánya, falkép 83
 Rudy, apátság 259
 Rust 1. Ruszt

- Ruszt, freskók 260
 Ruttká, templom, Pieta faszobor 8
 — Ev. János faszobor a turócszentmártoni múzeumban 8, 8
- Sabinov 1. Kisszeben
 Šahy 1. Ipolyság
 St-Denis, apátsági templom 75–77
 St-Genis-des-Fontaines, épületplasztika 75
 St-Gilles, apátsági templom 76
 — — szobrászat 76, 78
 — — kriptá 76
 St. Louis, Missouri repülőtér főépület 249
 St-Riquier, Salvator-kápolna 76
 St-Savin-sur-Gartempe 76, 88
 St-Thégonnec, Kálvária 227
 Salzburg, Michael Pacher: oltár 225
 — Kálvária 228
 Sámsonháza, ev. templom 156
 Sankt Gallen, kolostor 75
 Sankt Pölten, Kálvária 228
 Šarfia 1. Nyitrasárfő
 Sáros, vár 239
 Sárospatak, templom főoltára 208, 222
 — Rákóczi Múzeum 164
 — — habánok 163
 — — Rákóczi-asztal 163
 — Rákóczi-vár 148, 157 238,
 Sárvár, Nádasdy-vár 122, 149, 158, 175, 241
 Sátoraljaújhely, piarista templom 226
 — — főoltár 210, 222–223, 226, 205
 — — Mária-oltár 226
 — — mellékoltárok 223–224
 — — Remete Szent Pál oltár 218, 226, 218
 — Vármegyeháza 288
 Savnik, apátság 257
 Schluderns, Szent Katalin templom 20–21, 22
 — — Corpus Christi oltár 21
 — — falkép 21
 — — kegyúri oratórium 21, 23
 Schöenna bei Meran, Sankt Martinskirchlein auf dem Friedhof 18, 22, 18
 — — János szobor 18
 — — Mária szobor 18
 — — Szent Kereszt oltár 18
 — — Szent Márton oltár 18
 Schussenried, Klosterkirche, Mária-szobor 106, 108
 Schwatz, oltár Veit Stosstól 225
 Schwaz, Liebfrauenkirche 19, 22, 23, 19
 — — Bányász oltár 19
 — — Fürstenchörl 19, 23
 — — Mária oltár 19
 Schweidnitz, templomban pieta 90
 Sebechleby 1. Sebelléb
 Seeon, Pieta Münchenben 90
 Selce 1. Szelcse
 Selmechánya, kálvária 228
 — Mettercia Svájcban 10
 Sepsiszentgyörgy, Székely Nemz. Múzeum 122
 Šiba 1. Szekcsőalja
 Siena, Pinacoteca, Ambrogio Lorenzetti: Annuntiatio 180, 180
 — — Duccio: Keresztvitel 214
 Silvacane, apátság 258
 Simontornya hídjai 32
 — töltései 32
 Šivetice 1. Süvete
 Šliače 1. Háromszléc
 Slovenská Ves 1. Szepesbőla
 Slovenské Pravno 1. Tótpróna
 Smrečany 1. Szmrecsány
 Someseni 1. Szamosfalva
 Somogyvár, apátság 76, 78
 Sopron, ev. konvent, ifj. Dorfmeister István: Bogscarckép 43, 42
 — ev. templom 159
 — ferences kolostor 241
 — Kolostor u. 5. falfestés 86, 87, 159
- Sopron, Liszt Ferenc Múzeum 43, 164
 — Nyomda 164
 — Soproni Központi Bányászati Múzeum 164
 — Sopronbátfalvi templom 159
 Speyer, dóm 75
 — — Getsemane-csoport 213
 Spišská Belá 1. Szepesbőla
 Spišská Kapitula 1. Szepeshely
 Spišská Nová Ves 1. Igló
 Spišská Sobota 1. Szepesszombat
 Spišské Dravce 1. Szepesdaróc
 Spišské Podhradie 1. Szepesváralja
 Sputendorf, oltár 225
 Stará Lesná 1. Felsőerdőfalva
 Staré Hory 1. Óhegy
 Steinberg, feston-dísz 227
 Steinhausen bei Ochsenhausen, Nagyboldogasszony-templom 20, 22, 21
 — Mária-oltár 20
 Sternberg, terracotta Pieta 90
 Sterzing, oltár Szent Orsolya és Apollonia szobrai 101, 104, 105, 225, 104
 Sticna, kolostor 257
 Štitník 1. Csetnek
 Stomfa, ásatás 53
 — harmincadvámbház 241
 Strakonice, johannita kolostor apostolsorozat-falkép 260
 Strasbourg, székesegyház 75, 77, 78
 — — kapuzata 143
 Strážky 1. Nagyőr
 Sulejów, apátság 257, 258
 Sumjác 1. Királyhegyalja
 Süvete, főoltár 16
 — mellékoltárok 16
 Svábfalva, Madonna faszobor 2, 11, 14
 Švábovce 1. Svábfalva
 Sváta Helena 1. Turócszentilona
 Sváta Mara 1. Szentmária
 Svätý Antol 1. Szentantal
 Svätý Jakub 1. Szentjakabfalva
 Svätý Ján 1. Szentiván
 Svätý Križ 1. Lipótszentkereszt
 Svätý Ondrej 1. Szentandrás
- Szabolca, ferences kolostor 238, 244
 — — templom 240, 243, 244
 — városfalak 244
 Szalonna, ref. templom 157
 — — falképei 26
 Szamosfalva, Bergmann Ferenc-kép 118
 Szamostatárfalva, ref. templom 157
 Szarvaskő, templomban szószerk 275
 Szatmár, élelmézési raktár 238
 — erődítések 238
 — fegyvertár 238
 — löportorony 238
 Sebelléb, templom, Szent János tál 11, 15
 Szécsény, ferences kolostor 241
 — — templom 158
 — vár 241
 Szeged, alsóvárosi ferences kolostor 73
 — — templom 73
 — Juhász Gyula szobra 159
 — Kaszárnya tervrajza Prati hagyatékában 33
 Móra Ferenc Múzeum, Koszta: Vízhordók 80
 — — Népvándorlaskori csatt 53
 — vár 31, 73, 158
 — városháza 281, 284, 288
 Szekcsőalja, fafeszület 2
 — Madonna faszobor 2
 — oltár a kassai múzeumban 9
 — Szent Rókus faszobor Prágában 2
 Székelyudvarhely, ferences templom 122
 — — oltáraranyozás 122
 Székesfehérvár, ásatások 53
 — Csók Galéria, Zichy: A démon fegyverei 292, 293, 296, 295
 — István kir. Múzeum 164

- Székesfehérvár, Postás-szobor 160
 — vár 159
 Szekszárd, templom 282
 Szelcse, Madonna faszbzor a besztercebányai múzeum-
 ban 10
 — templomban Szenvedő Krisztus álló faszbzor 12
 — — Szenvedő Krisztus ülő faszbzor 12
 Szenc, mérnökképző kollégium 269, 279
 Szentandrás, Szárnyasoltár Miklós-szobra 8
 Szentantál, Madonna-faszbzor 10—11, 11
 Szentbenedek, Mária Magdolna-kép Kolozsváron 122
 Szentendre, Bizánci Múzeum 164
 — rk. plébániatemplom 159
 Szentgotthárd, apátság 257
 — freskó 41
 — templom 282, 284
 Szentgyörgy, vár 242, 243
 Szentistván, ásatás 53
 Szentiván, Kálvária-oltár 9—10
 Szentjakabfalva, Szent Ágnes-faszbzor Besztercebányán
 10
 — Szent Valpurgis faszbzor Besztercebányán 10
 Szentkereszt, Kálvária-oltár 9
 — oltár Mária szoborral és feszülettel 16
 Szentlélek, rk. templomban Szentlélek eljövetele-oltár-
 kép 122
 Szentmária, Madonna faszbzor 8
 Szentsimon, falkép 84
 Szepes, Mettercia-oltár 12—13
 Szepesbela, plébánián falfeszület 2, 89, 100, 89
 — templom oltárai 13
 — — Madonna és János Ev. szobra 92, 94, 101, 94
 Szepesdaróc, Annuntiatio 12
 — feszület 89
 — Madonna faszbzor 12
 — oltárok 12
 — — Szent Erzsébet oltár 12
 — — Vir dolorum oltár 2, 12, 13, 7
 Szepesdelény, Mária faszbzor 2
 Szepeshely, székesegyház 242
 — — főoltár, püspök faszbzorok 8
 — — magyar királyok faszbzorai 8
 — — Mária koronázása-oltár szobrai 95
 — — Mária-oltár Madonna szobra 91
 — — orgona 243
 — — Ostorozás 213
 — — Róbert Károly koronázása freskó 87
 — Múzeum, gyertyatartó angyalok 2
 — — Szent Borbála faszbzor 2
 — — Szepeshelyi Katalin-faszbzor 3
 — — Szepeshelyi Trónoló Madonna faszbzor 3
 — — Szepesszombati hordozható oltár keresztje 7, 14
 — Szepesváraljai Madonna 2
 Szepesmátyásfalva, Madonna faszbzor 8, 15, 6
 Szepesmindszent, rk. templomban Pieta-faszbzor 3, 90,
 90
 — gyertyatartó angyalkák 4
 Szepesolaszi, feszület 94
 — Kálvária 101
 Szepesszentgyörgy, oltárok 16
 Szepesszombat, hordozható oltár feszülete Szepeshelyen
 7, 14
 — Madonna faszbzor Katowicében 2
 Szepesótfalu, Kálváriáról Mária és Ev. János faszbzor 2
 — Katalin-oltár Katalin-szobra 9
 Szepesváralja, Mária faszbzor 2
 Széphalom, Kazinczy Emlékmúzeumban Marschalkó
 János: Kazinczy 125
 Széprét, Madonna faszbzor 4
 Szerdahely, templomban az alistáli oltár részlete 110
 Szerencs, ref. templom 157
 Szigetvár, óvárosi fahíd 32
 — via publica 32
 — töltés 32
 Szitnya, vár 238
 Szmracsány, templomban szószék oromzatának Katalin
 szobra 10
 Szob, Ipolyparti kelta régiségek 53
 Szobotisnye, későhabán tál Rotterdamban 38, 40, 36
 Szolnok, Damjanich Múzeum 158, 163, 164
 — — türkevei dénárok 163
 — Bűdös ér hídjá 35
 — Kakat ér hídjá 35
 — Nagy Tisza híd 31—35
 — — Schmidt és Prati tervrajza 35
 — — tervrajz a Prati-hagyatékban 33
 Szombathely, Savaria Múzeum 164
 — székesegyház főoltára 270
 — Szent György faszbzor 11, 15
 — vár 148
 Sződ, faszbzorok 79
 — palmettás kövek 157
 Sztankahermány, Mária-oltár 7
 Tab, templom freskói 158
 Tác, ref. templom 157, 158
 Tapolytarnó, férfiszent faszbzor Bártfán 9, 7
 — Genuai és Sienai Katalin-táblakép Bártfán 96, 96
 — Madonna faszbzor Bártfán 9, 7
 — püspökszent faszbzor Bártfán 9
 Tarnaszentmária, rk. templom 158
 Tarnóc, Szent Miklós szobor Liptószentmiklóson 5
 Tarnov l. Tapolytarnó
 Tata, Eszterházy-kastély 149
 — mérnökképző kollégium 279
 — plébániatemplom 282, 286
 — vár 241
 Temes, római sánc 53
 Temesvár, parancsnoksági épület 31
 — püspöki palota 31
 — székesegyház 31, 34—35
 Thal l. Máriavölgy
 Thoronet, apátság 258
 Tiefenbrunn, apátsági templom, Magdolna-oltár 145
 Timisoara l. Temesvár
 Tóbiásfalva, oltárszekrény feszülete 11
 Tokaj, plébániatemplom, főoltár 208
 — — új oltár 156
 — vár 238, 239
 Tonenburg, lakótorony 148
 Toporec l. Toporc
 Toporc, Fülöp és Jakab apostolok szobra 13
 — Madonna faszbzor 2, 13,
 — Mária faszbzor 13
 — Mária főoltár 13
 Topuszkó, apátság 257
 Tornaszentandrás, templom 21
 Tótkomlós, középkori falu 157
 Tótrpróna, Madonna faszbzor 2
 Toulouse, St-Sernin 75
 — — déli kapu 76
 — — szobrászat 75, 76, 78
 Tournai, székesegyház 77
 Tournus, St-Philibert 75, 76
 Tours, St-Martin 75
 Tököl, ásatások 53
 Töltszék, Kálvária 9
 Törtel, sírlelet 54
 Trabenreith, Szent Erzsébet szobor konzola 227
 Tramin, falfestés 83
 Třebíč, sekrestye falképei 260
 Trencsén, városfalak 241
 Trier, Diözesanmuseum, Gerhaert: Jakob van Sierck
 sírlelte 110
 — múzeumban öntőminta 116
 Tronoen, Kálvária 227
 Trzebnica, ciszterci női szerzetesház 259
 Tulčík l. Töltszék
 Tunhuang, Ezer Buddha barlangtemplomok 253—254
 Tunyog, ref. templom 157
 Turčiansky Háj l. Turócliget
 Turický l. Etfefalva
 Turócbéla, templom, Madonna faszbzor 10
 — — női szent oltárszobrok 10
 Turóckisfalva, Madonna faszbzor 4
 Turócliget, Madonna faszbzor 4, 12

- Túrócliget, Orsolya-oltár 12
 — Katalin-oltár 12
 — Kozma és Damján-oltár 12
 — Madonna faszobor Turócszentmártonban 91, 101, 92
 Turócszentilona, Mária-oltár passió-képei Turócszentmártonban 97, 101, 98
 — Mária-oltár Szent Borbála és Katalin szobrával 12
 Turócszentmárton, Szlovák Nemzeti Múzeum, díszkorsó 39
 — — Ev. János faszobor Ruttkáról 8, 8
 — — fricsi oltárszárnyak 2
 — — Kálvária Madonna szobra 90, 91, 101, 97
 — — Madonna faszobor Komlóshegyről 91, 101, 92
 — — Madonna faszobor Túrócligetről 91, 101, 92
 — — Mária-oltár passióképei Turócszentilonáról 97, 101, 98
 — — Máté Ev. szobra 91, 101, 93
 — — oltárszárnyak Liptószentkeresztről 97, 97
 — — püspökszobor Mosócról 7, 3
 — — Szentháromság-kép Zsolnáról 98, 99
 — — Szent János és Mária szobor 91, 101, 94
 — — Szent Miklós szobor 91, 101, 93
 — — Táblaképek Illésről 97, 98, 101, 99
 — templomban angyal ffigurák a baloldali mellékoltáron 10
 — — főoltár Madonna szobra 10
 — — János Ev. szobra a jobboldali mellékoltáron 10
 — — Madonna faszobor 10
 — — Mater dolorosa a jobboldali mellékoltáron 10
 Turócszentpéter, faszobor 13
 Tuzsér, Lónyai-kastély 158
 Túrje, Dorfmeister-freskó 40
 Uch Ayak (Ütschajak), templomrom 17, 21, 77
 Újbánya, Szent Erzsébet-kép 10
 — Utolsó vacsora — predella 10
 — templom szobrai 10
 Újvár, erődítések 31, 239, 243
 — lőszertornyok 239
 — élelmezési raktár 243
 — malom 243
 Ulm, Mária szobor Berlinben 106, 109, 108
 — főoltár 112
 — szobrászat 109
 Urbino, Piero della Francesca: Flagellatio 184
 Ustie l. Usztye
 Usztye, keresztelomedence fafeszülete 12
 Utrecht, múzeumban öntőminta 116
 Vác, diadalív 284—285
 — fegyház 280
 — Kálvária 228
 — Oszvald-féle hidak 281
 — Nep. Szent János szobor 281
 — piarista rendház 282
 — püspöki palota 281, 282, 284, 286
 — székesegyház 241, 278, 280—284, 286, 288, 289
 — — főoltár 282
 — — — freskója Maulpertschtől 288, 289, 279
 — — Maulpertsch-freskók 288
 — — szentélykorlát 289
 — Theresianum 280
 — várfalak 239, 240, 280
 Vagendrűszel, oltárok 16
 Vajdahunyad, vár falképe 28, 88
 Vajiná Slaná l. Felsősajó
 Vál, templom 159
 Valaszka, sekrestyében oltár 16
 Várad l. Nagyvárad
 Varallo, Sacro Monte 211
 Varallo Sesia, Ferrari Gaudenzio csoportjai 218
 Varasd, vár 237
 — ferences kolostor 238
 Varese, Szent Hegy 218
 Velemér, rk. templomban Aquila János falképei 87, 87
 Velence, San Marco 76
 — S. Maria de' Frari, Tiepolo: Keresztvivő Krisztus 214
 Velence, S. Maria de' Frari, Tiziano: Assunta 289
 Velká l. Felka
 Velká Ves Oravská l. Nagyfalu
 Velký Biel l. Magyarbél
 Velký Slavkov l. Nagyszalók
 Venezia l. Velence
 Verdun, templom 77
 Veresegyháza, templom 281, 285
 Verona, S. Zeno 77
 Verpelét, rk. templom 157
 Vértesszentkereszt, apátsági templomrom 78
 Veszprém, piarista templom 225
 — pincék 158
 — püspökvár 279
 — — fegyvertár 240, 241
 — Tanácsköztársaság-emlékmű 159
 Vézelay, épületplasztika 76
 Vid, középkori templom 158
 Viecht, bencés kolostor 23
 Vienne, St-Pierre 76
 Vieska l. Turóckisfalu
 Villa Palmarum, templom oltárai 16
 Visegrád, alsóvár 159
 — királyi palota 175
 — — kerengő 195
 — — oroszlanos kút 159
 — — — címerei 195, 196
 Vishering, püspökvár 148
 Vitfalva, templom 15
 — — orgonakóruson feszületmaradvány 8
 Vitkócz l. Vitfalva
 Vitkovce l. Vitfalva
 Vizsoly, ref. templom 157
 — — falképei 157
 Vlaha l. Magyarfenes
 Vrbov l. Ménhárd
 Vrútky l. Ruttká
 Vyšné Repaše l. Felsőrépás
 Vyšné Ružbachy l. Felsőzúgó
 Wąchock, apátság 257—259
 Wachow, oltár 225
 Wallern, főoltár feston-dísz 227
 Weissenau, Klosterkirche, Erhart: Mária-szobor 106, 109
 Wejherowo, kálvária 228
 Wien l. Bécs
 Wienerneustadt l. Bécsújhely
 Wiesbaden, múzeumban öntőminta 116
 Wilna, Kálvária 228
 Wimpfen, St. Peter 75
 Wolbeck, lakótorony 148
 Wolfenbüttel, Golgota-szoborcsoport 218
 Wolframseschenbach, Szent Anna Máriával 224
 Worms, dóm 75, 77
 Wörschweiler, kolostor 258
 Wrocław l. Boroszló
 Würzburg, Conti-kápolna, Krisztus az Olajfák hegyén 213
 — Kálvária 228
 Zábřez l. Zábřez
 Zábřez, Magdolna faszobor 10
 Zágráb, ferences kolostor 241
 — székesegyház 243, 244
 Žákovce l. Izsákfalu
 Zala, Zichy Múzeum, Zichy: Autodafé 292—296, 294
 Zalaegerszeg, Tanácsköztársaság-émlékszobor 159
 — vármegyeháza 288
 Zalaszentgrót, pogányvárosi sírlelet 54
 — Madonna faszobor 79
 Zalavár, ásatások 74
 Zara, S. Pietro Vecchio 17, 22, 17
 Žaškov l. Zsaskó
 Žehra l. Zsegra
 Želiezovce l. Zseliz
 Zilah, múzeumban a zsidói kastély falképei 28, 29
 Zlato l. Aranypatak
 Znióvár, oromzati oltárszobrok 10
 Žubčany l. Zsebefalva

Zubogy, templom 158
 Zutphen, Gravenhof 150
 Zsámbék, templomrom 78, 158, 159
 Zsaskó, templom szőszékének Katalin és Borbála szobra 4
 Zsebefalva, Madonna faszobrok 9
 Zsegra, templom orgonakarzatán oltárszekrény 4
 Zseliz, falképek 260
 Zsibó, Wesselényi kastély 122
 — — falképek 28, 29
 — — — vadászjelenetes falképek 119

MŰVÉSZEK, KÉZMŰVESEK SZERINT

Festők, grafikusok

Aba-Novák Vilmos 65
 Aldobrandini 181
 Amman Jost 211
 Ámos Imre 305
 Andrásó István 160
 Aquila János 87
 Árkayné sz. Sztelho Lily 174
 Áron Nagy Lajos 165

 B. A. H. monogrammista 9
 Balla Irocska 165
 Ballonyi László 165
 Barabás Gizella 167
 Barabás Miklós 51
 Barcsay Jenő 162, 172, 175, 305
 Barta Mária 167
 Bartha László 161, 175
 Baskircsev Mária 58, 59
 Bastien-Lepage 129, 318
 Battanes Gábor 165
 Beck Judit 160, 169
 Beduzzi, Antonio 225
 Békéssy Leo 167
 Beller Jakab 267, 279
 Benczur Gyula 67, 161, 162, 165, 168, 307
 Benedek Jenő 160
 Bér Rudolf 165
 Bergmann Ferenc 118
 Bernáth Aurél 62, 64, 160, 296
 Beszédes Kornél 169
 Biai Főglein István 165
 Bihari 64, 66
 Bocianowski, Bohdan 170
 Bokor Vilmos 165
 Bolmányi Ferenc 165
 Boross Géza 165
 Bótos Sándor 160, 165
 Botticelli 120, 171, 189
 Boulogne, Louis 288
 Bozsó János 160, 165
 Böcklin 131
 Braque 307
 Brockel Dávid 243
 Bronzino, Angelo 164
 Brueghel, Pieter 65, 134, 172, 173
 Brusasorci, Felice 114
 Buday Lajos 165

 Callot, Jaques 296
 Canaletto 132
 Canzi, Ágost Elek 244
 Caravaggio 113
 Cézanne 135, 137, 171, 172, 188, 310
 Chiovini Ferenc 160, 165
 Cimabue, Giovanni 182
 Ciucurucu, Alexandru 170
 Cordescu, Florica 170, 172
 Corot, Camille 64, 135, 171
 Correggio 171
 Courbet, Gustave 82, 135, 171
 Coypel, Antoine 288
 Cristus Petrus 180
 Csebi Pogány István 165

Cseh István 165
 Csejthei Joachim Ferenc 167
 Csók István 71, 154, 160, 307
 Csontváry Tivadar 127—140, 160, 162, 174, 128—138
 Czencz János 165
 Czene Béla 165
 Czillich Anna 57—59
 Czóbel Béla 127, 161, 175

Dala József 165
 Daumier, Honoré 82, 170, 172, 296, 302
 Deák-Ébner 64
 Deák Geyza 175
 Delacroix, Eugène 172
 Delhaes István 116
 Derkovits Gyula 159, 160, 161, 162, 165, 305, 306, 308, 318
 Dési Huber István 154, 161, 305, 306
 Díaz 64
 Dilbaum, Samuel 106
 Domanovszky Endre 65, 161, 165
 Doór Ferenc 165
 Doré, Gustave 302
 Dorfmeister István 40, 43, 261
 ifj. Dorfmeister István József 40, 41, 42, 43, 42
 Dorfmeister József 40, 41, 42
 Dorfmeister Vince, András 40, 43
 Dorogi Imre 165
 Dosnyay Károly 44
 Dörre Tivadar 236
 Duccio di Buoninsegna 180, 189
 Dürer 177, 180, 187, 214, 215, 225

Echter 201
 Egry József 70, 161
 Ehrenreich Ádám 162
 Ék Sándor 160, 169
 Elsheimer Adam 112, 113, 114
 Endre Béla 175
 Erdei Sándor 165
 Erdős Géza 165
 Erdős Paul 170
 Erdősi András 165
 Erni, Hans 170
 Erőss Gábor 46
 Eyck, Jan van 185
 Eyck, van testvérek 188

Fényes Adolf 64, 66, 161
 Ferenczy Károly 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72
 Ferrari, Gaudenzio 218
 Feszty Árpád 292
 Flandes, Juan de 215
 Fouquet, Jean 183, 185, 187, 190, 182
 Füger 41

Gábor Jenő 165, 167
 Gacs Gábor 161
 Gácsi Mihály 161
 Gadányi Jenő 162, 165, 169, 304—313, 304—310
 Gádor Emil 165
 Gajdos János 162
 Gálffy Lola 165
 Gallait, Louis 289, 291
 Gáspár Antal 162
 Gáspár Sándor 160
 Gáti István 28, 29
 Gauguin, Paul 248
 Gera Éva 165
 Gerő Sándor 162
 Giotto 152, 171, 178, 180, 185, 189, 190
 Glatz Oszkár 57, 58, 65, 71
 Goes, Hugo van der 289
 Gogh, Vincent van 131, 139, 248
 Goltzius, Hendrik 225
 Goór Imre 160, 165
 Goya, Francisco de 296, 302
 Greco, El 136
 Grien, Baldung 98, 116

- Grosz, George 171
 Groux, Charles de 290
 Grundmann, Basilius 261
 Grünwald, Matthias 214
 Günther, Matthäus 225
 Györi Elek 162
 Györök Leó 314
 Gyulai László 161
- Haán Antal 161
 Hajósi Antal 161
 Halápy János 165
 Hallé 288
 Hamman, Eduárd 289
 Haranglábi Nemes József 167
 Haraszi Pál 160, 165
 Hatvany Ferenc 133, 136, 137, 139, 162
 Hauser Károly 161, 165
 Háy Károly László 161
 Hegedűs István 162
 Hemmert János 169
 Herman Lipót 71, 165
 Hesz János Mihály 274, 275, 279, 276, 277
 Hincz Gyula 162
 Hock Ferenc 161
 Hogarth 292
 Holbein, Hans 214
 Holló László 165
 Hollósy Simon 64–67, 70–72, 129
 Horváth József 161, 165
 Huszár Ferenc 274
- Hosvai Varga István 165
 Ivanov, Vaszil 170
 Iványi Grünwald Béla 58, 65, 71, 133
- Jakoby Julius 170
 Jankó János 161
 Jánoska Tivadar 161
 Jantyik Mátyás 161
 Járitz Józsa 166, 167
 Johannot, Tony 302
 Jouvenet 288, 289, 285
 Juhász Jenő 161, 166
 Juris Ibolya 162, 165
- Kaján Tibor 162
 Kákay Szabó György 64
 Kallmorgen Friedrich 129
 Kalló József 166
 Kálmán Klára 162
 Karacs Ferenc 162
 Kassai István 218, 219
 Kassák Lajos 305, 306, 308, 310
 Kasso 173
 Kathy Imre 166
 Kaulbach 293
 Keleti Gusztáv 127, 128
 Kelle Sándor 167
 Kernstock Károly 307
 Kerti Károly 161
 Kiss István 160
 Kiss Zoltán 162
 Klie Zoltán 166, 167
 Kmetty János 161, 305, 308
 Kohán György 166
 Kollwitz, Käthe 170, 172, 174
 Kolozsvári Tamás 3, 63, 214
 Kontraszty László 166
 Kontuly Béla 162
 Korniss 305, 308
 Kós Károly 161
 Koszta József 65, 66, 69, 79–81, 160
 Kovács Mihály 51, 161
 Kozma Endre 162
 König Johann 112–114, 112–114
 Körösfői Kriesch Aladár 246
 Kracker János Lukács 269, 270, 275, 282, 277
 Kramer festőcsalád 210
- Kukuvetz Nana 154
 Kunffy Lajos 161
 Kurucz D. István 161, 167
- La Fosse, Charles de 288
 Landgraffen 229
 Léger Ferdinánd 82
 Leibl, Wilhelm 171
 Leonardo da Vinci 183–185, 188–190, 295, 296, 316
 Liezenmayer Sándor 129
 Lipták Pál 161
 Lorenzetti, Ambrogio 178, 180, 182, 188, 189, 180
 Lotz Károly 126, 128, 160, 244
 Lőrinc Vítus 161
 Luyck, Frans 162, 230
- Maestro della s. Cecilia 178
 Magi Zoltán 166
 Magyar Mannheimer Gusztáv 161
 Magyar Mannheimer Nelli 161
 Makart 314
 Manet 141, 162, 248, 296
 Mansfeld, J. G. 42, 43
 Mantegna, Andrea 186
 Marczell György 167
 Marées, Hans von 188
 Márfy Ödön 154, 174
 Martyn Ferenc 161, 296–304, 297–303
 Masaccio 183, 189
 Masereel, Frans 171, 172
 Maso 182, 189
 Masolino, da Panicale 183
 Mata János 162
 Máté András 162
 Matejko, Jan 170
 Matisse, Henri 82, 141, 171, 307
 Maulbertsch, Franz Anton 161, 274, 276, 279, 288, 289, 287
 Maurer, Hubert 270, 279, 265
 Mednyánszky 58, 66, 70
 Megyes festőházaspár 160
 Meggyesi Miklós 152
 Mende Gusztáv 167
 Menzel, Adolf von 82
 Mészáros Lajos 160
 Mészöly 66
 Michaluk, Tadeusz 170
 Michelangelo Buonarroti 144, 245, 247, 289–291
 Miháltz Pál 166
 Mikus Gyula 161, 166
 Millet, Jean François 62, 64
 Moldován István 166
 Molnár C. Pál 166
 Mondrian, Piet 82
 Moser, Lucas 145
 Mostaert 227
 M S mester 288
 Munkácsy Mihály 64–66, 69, 128, 161, 162, 172, 174, 245, 289, 296
- Nagy Balogh János 60–62, 160, 166
 Nagy István 166
 Nagy Sándor 160
 Nemcsics Antal 166
 Nemes József 166
 Neuhauser Ferenc 28, 29
 Nikelszky Géza 166
 Noli István Pál 166
 Nyári Lóránt 166
- Orlai Petrich Soma 161, 162
 Orosz János 161
 Oskó Lajos 161
- Paál László 66, 81, 161
 Pacher, Michael 180, 207, 225
 Pálnagy Zsigmond 174
 Cs. Pataj Mihály 161
 Paolovics, Villeváld Bogdán 171
 Perger Krisztina 118, 122

- Perlmutter Izsák 65
 Pettenkofen, August von 64, 161
 Picasso 82, 171, 248, 302, 307
 Piero della Francesca 183–185, 189, 190
 Pintér József 169
 Pirk János 162
 Pituk József 166
 Platthy György 166
 Pomorski, Rafael 170
 Pór Bertalan 154, 160, 162, 169
 Poussin, Nicolas 172
 Prohászka József 161
 Puvis de Chavannes 65, 72

 Rad, Hans 112
 Radnai József 166
 Raffaello, Santi 64, 128, 144, 145, 171
 Raszler Károly 166
 Réber László 173, 175
 Rembrandt 62, 170, 172, 245
 Remsey Jenő 246
 Réti István 64–72, 296
 Révész Imre 161
 Révész István 168, 169
 Richter Ilona 166
 Rippl-Rónai 127, 128, 161, 162, 172–175, 296, 306, 307
 Robicskó Anna 116
 Romanelli, Giov. Francesco 171
 Rops, Félicien 289
 Rottenhammer, Johann 113
 Rouault, Georges 307
 Rousseau, Henri 139
 Rousseau, Théodore 64, 133, 134
 Rubens 211, 288, 290, 291
 Rudnay Gyula 65, 71
 Ruzicskay György 169

 Sajóssy Alajos 268
 Sándor Károly 173
 Saraceni, Carlo 112, 113
 Sárdy Brutus 166
 Sarkantyú Simon 160, 161, 166
 Schaller János 41
 Schmutzer, Jacob 34
 Seurat, Georges 248
 Siemaszko, Olga 170
 Simon Béla 154, 167, 175
 Simone, Martini 189
 Slanzovszky 211
 Soltra Elemér 167
 Somogyi István 166
 Soproni Horváth József 166
 Spychalski, Jan 170
 ifj. Stornó Ferenc 43
 Strigel festőcsalád 225
 Sustrich, Friedrich 171

 Szántó Piroska 305
 Szász Endre 162
 Szegő Gizi 162
 Székely Bertalan 66, 161, 314–315
 Szelepcsényi György 162, 229, 230, 230
 Szt. Ferenc legenda mestere 189
 Szepessy Zoltán 82
 Szikora György 271, 274, 268, 271
 Szilvássy Margit 166
 Szinyei-Merse Pál 60, 127, 130, 162, 171, 245, 305–306
 Szilávik Lajos 166
 Szlovák György 166
 Szőnyi István 64, 244–247, 296
 Szudy Nándor 166
 Szűr-Szabó József 162

 Tamás Ervin 166
 Taslitzky, Boris 170
 Than Mór 51
 Thomassin 285
 Thorma János 65–67, 69–71

 Tiepolo 214
 Tintoretto 114
 Tiziano, Vecellio 214, 289, 318
 Tornyai János 65
 Tornyosi János 160
 Tóth Árpád 162
 Tóth István 120
 Toulouse-Lautrec 174
 Tuka László 167
 Turchi, Alessandro 114
 Turner, William 134

 Uccello, Paolo 177, 183, 188–190
 Uitz Béla 160, 162
 Utrillo, Maurice 134, 135

 Vadász Endre 161, 162
 Vaillant, Wallerant 171
 Vajda 305, 308
 Varga Dezső 165
 Várnai György 162
 Vasvári Anna 162, 173
 Vaszary János 70, 160, 161, 166, 168, 169, 306–308
 Vati József 160
 Végh Gusztáv 162
 Vén Emil 161, 166
 Verescsagin 292
 Veress Márton 118, 122
 Veress Mátyás 118–122, 119–121
 Veronese, Paolo 113, 114
 Vértes Marcell 160, 162
 Vezér Dezső 161
 Vidéky Károly 51, 50
 Vinkler László 166
 Vlasits Károly 161

 Watteau 172
 Wauters, Emile 289
 Weinträger, Adolf 160
 Wiertz 289–296, 290–294
 Wille 228
 Winterhalter, Josef 171
 Witz, Conrad 185–207
 Witz, Ignacy 170

 Zágon Gyula 161
 Zakrzewski, W. 170
 Zichy Mihály 161, 289–296, 320, 294, 295
 Zimmermann, W. 175
 Zirkler József 274, 268
 Zsellér Imre 174
 Zsolnay Vilmos 161

Szobrászok

 Alexy Károly 126, 160
 Andrejev, A. N. 171
 Anna oltárok mestere 94, 95, 101
 Asam, Egid Quirin 212
 Asam testvérek 224, 282
 Atzenhoffer Ignác 275, 278

 Backofen 11
 Balthasar, Emerich 261
 Bartels 198
 Beck Ö. Fülöp 160, 174, 231
 Berki Nándor 160
 Bernini, Giovanni Lorenzo 224, 261–262, 282, 284, 286
 Bernini, Pietro 262
 Bertram mester 214
 Blommendael, Jan 263
 Borsos Miklós 159, 160, 169
 Braun Júlia 159
 Brestyánszky Béla 124
 Breuer 218, 215
 Briccus, Stephan 196
 Brokoff, Johann 212
 Buzi Barna 160

- Corradini, Antonio 263
Csáky József 165
Csillag István 165, 167
Csorba Géza 159, 160
Csűrös Mihály 118
- Dalmata, Giov. 173
Degler 218
Devigne 289
Dittrich 218
Donatello 189, 213
Donner, Georg Rafael 212, 225, 263, 141
Duknović, Ivan 1. Dalmata, Giov.
Dunaiszky Lőrinc 124
- Engelholm, Olaf 197, 203, 226
Epstein, Sir Jakov 171
Erdey Dezső 163
Erhart, Gregor 5, 106, 108, 109, 112, 109, 110
Erhart, Michel 106, 109, 112, 110
- Fadrusz János 160
Farkas Aladár 159, 160
Fekete János 167
Felsőrépási mester 95
Ferenczy Béni 159, 160, 165
Ferenczy István 124, 125, 127, 160
Földes Lenke 167
- Gauske, Briceus 194–196
Gergely Sándor 154
Gerhaert, Nicolaus 110, 196
Ghiberti, Lorenzo 184, 189, 190, 213
Giuliani, Giovanni 263
Gode Lajos 263
Golubkina 320
Gorgyejev 320
Grosz János 208
Grönijger 198, 229, 200
Güntzel Albert 210
Güntzel János 210, 218, 226
- Gyenes Tamás 159, 160
- Halblechner Vencel 268, 271
Hildebrand, Adolf 188
Horn János Frigyes 210
Hönel 255
Huber József 159, 207
Huszár Adolf 126
- Istók János 159
Izsó Miklós 124, 127, 159
- Jordán Miklós 9
- Kamotsay István 166, 167
Kassai Jakab 101, 104
Kerényi Jenő 159
özv. Kernstock Károlyné szül. Stricker Gina 163
Kirschgal Keresztély 226
Kisfaludi-Stróbl Zsigmond 154, 159, 160, 169, 171
Kiss István 159
Kiss György 159
Klieber József 123
Klodt 320
Kolozsvári Márton és György 247
Konyarsik János 159
Konyenkov 320
Kozlovskij 320
Köbling János 210, 226
Körner József 159
Krauss, Johann Anton 263, 271, 279, 282
Kucs Béla 160
Kutschera János 159
- Laborcz Ferenc 159
Leinberger, Hans 11, 171
Loránfy Antal 231
Lőcsei Pál 7, 94, 101
- Makrisz Agamemnon 159, 160
Manyizert 320
Marschal Antal 159
Marschalkó János 123–127, 123–126
Martelli, Alessandro 264
Martosz 320
Matei Aurél 174
Mattielli, Lorenzo 225
Medgyessy Ferenc 159, 160, 163, 166, 175
Messerschmid 275
Meunier, Constantin 82, 290
Mikus Sándor 159, 160
M. Nagy Sándor 160, 163
Moczer József 274, 271–273, 275, 278
Muhina 320
Multscher 101, 104–106, 108, 109, 207, 225
- Olcsai-Kiss Zoltán 159
Opakusin 320
Orlovskij 320
Osztrópataki mester 9
- Pátzay Pál 64, 159, 246
Permoser, Balthasar 202, 213
Prokofjev 320
Prokop, Philip Jacob 270, 274, 275, 265, 266, 271–275, 278
Puskás Sándor 159
- Rainaldi 262
Rodewitz 202
Rodin, Auguste 79, 81, 141, 160, 171
Rueber János 271, 279
- Schaller, Johann 123
Schletterer, Jakob Christian 141, 263
Schmelzer József 125
Schrott, Johann Heinrich 261
Schwanthaler család 212
Scesdrin 320
Simon Ferenc 159
Somogyi József 160
Sóváry János 163
Sporer Mihály 274
Steinhauser Antal 275, 276, 277
Stoss, Veit 91, 94, 95, 106, 109, 141, 225
Straub, Philipp Jakob 79
id. Streicius János 208, 226
Streicius János György 208, 210, 226
Streicius Ferenc 210
Strudel, Peter von Strudendorff, 225
Stückert Károly 160
Subin 320
- id. Szabó István 159, 160, 166, 169
Szandai Sándor 169
Szappanos Béla 160
Sztelek Dénes 163
Szvida, Vaszilij Ivanovics 172
- Tápai Antal 160, 161
Thenny, Johann 79
Tolsztoj 320
Trubeckoj 320
- Unselt 201
- Vedres Márk 154, 159, 161
Vigeland, Gustav 248
Vitali 320
Vries, Adriaen de 213
- Zürn szobrászcsalád 212, 218
- Építészek, kőfaragók, kőművesek*
- Ackher J. Á. 31
Alberti, Leon Batt. 175, 183, 184, 187, 189, 190, 262

- Aldenberg, Stephan 194
 Allio, Donato Felice 288
 Awer, Michel 19

 Bahema, J. H. 249
 Bähr, Georg 213
 Beregszászi Pál 43—50, 46, 47
 Biancho, Pietro 277
 Bibiena, Galli da, Ferdinando 277, 279
 Blondel, François 288
 Bodry Jenő 174
 Borromini, Francesco 277, 282, 283
 Brein Ferenc 127
 Breuer Marcell 249
 Brunelleschi 178, 182, 184, 185, 190, 191

 Canevale, I. M. Amade 282, 284, 286, 288, 289
 Cassano József 156
 Ceresola 29, 30, 156
 Le Corbusier 249
 Cuvillies 288
 Csillag Mihály 219

 Dalemir 259
 Delorm, Philibert 149
 Diez (Dietz) János Ádám 29, 30, 33
 Dorfmeister Péter 43
 Ducerceau, J. A. 149

 Farkas János 274, 279
 Fellner 30
 Fellner Jakab 268, 270, 271, 281, 283, 286, 288
 Ferber Dávid 29, 33
 Ferber János 29, 33
 Ferber Tóbiás 29, 33
 Ferrabosco 262
 Fest Vilmos 141
 Feszl Frigyes 126, 156, 244, 247
 Filarete, Antonio Averlino 188
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 35, 211, 225, 263, 264, 276, 279
 Fischer von Erlach, Josef Emanuel 263, 264
 Floriani, Péter Pál 242
 Franz József 271, 279

 Gerl, Joseph 267, 277, 278, 281
 Goldmann 47
 Gött Antal 268, 271, 279
 Grossmann József 268, 270, 271, 279, 283, 265
 Guarino Guarini 249
 Gunzo 76
 Guyot de Montcourt, Franciscus 240, 242, 244
 Gyenge Mihály 48

 Hanitz Emánuel 237, 238
 Hausensteiner Vencel 268
 Hefele Melchior 269, 270, 277, 283, 288
 Hild József 156, 174, 284, 286
 Hildebrandt, Johann Lucas 276, 277, 279, 282, 284
 Hölbling 30, 31, 34
 Hruby János 32, 35
 Hüttl Dezső 262

 Jadot, Jean Nicolas 284, 288
 Jamasaki 249
 Jänggl, Franz 277—279
 Jung József 282

 Kerschensteiner 30, 33, 34
 Király János 47
 Kiss Sámuel 33, 44, 45
 Kondorai Gyula 174
 Kozma Lajos 156
 Krauss testvérpár 226

 Lajta Béla 156, 247
 la Motta, Johannes de 239
 la Motta, Petrus de 239, 240
 Lechner Jenő 156

 Lechner Ödön 247
 Lilius János György 29, 33
 Lindtner János Virgil 29, 33

 Maderno 262
 Maillant, Robert 248
 Marschalkó Richárd 126
 Matthaei, Johann 30—32, 34
 Mayerhoffer András 264, 286
 Mayerhoffer János 264, 282
 Medgyaszay István 174
 Meissl, Joseph 281, 284
 Merville 224
 Miklós 219
 Mikovinyi Sámuel 34
 Miller Demjén 271, 268
 Miller János 271, 279
 Moholy Nagy László 82, 249
 Molnár Farkas 156
 Mungenast, Franz 276, 282

 Niczki Nikodémus 219
 Niderkirchner József 32, 35

 Ospel 288
 Oswald Gáspár 279—281, 284, 285
 Oud, J. J. P. 248

 Paár Ignác 268
 Palladio 47
 Parler, Peter 14
 Pauer, Joh. Casp. 271, 279
 Pauly Mihály 268, 271
 Péchy Mihály 46, 49, 156
 Pellegrini, Giulio 265—268, 270, 279
 Perini, Domenichino 277
 Petschacher Gusztáv 247
 Pilgram, Franz Anton 271, 277, 278, 281—286, 288, 287
 Plitzner Demjén 271, 268
 Pogány Mór 136
 Polláck Mihály 156
 Porta, Giacomo della 262
 Prandtauer Jakab 276, 282
 Prati, Fortunato de 29—35
 Preusse, Paul 194

 Quaglio, Carlo 261
 Quittner Ervin 244

 Rábel Károly 282
 Reindl Antal 268
 Reindl 31
 Richards, I. M. 248
 Richter, Melchior 237
 Rimanóczy Gyula 174
 Rosenfeld, Leopold Franz 31, 34
 Rosenstingl, Sebastian 277

 Saarinen, Eero 249
 Sai-Halász Antal 174
 Sauer Vencel 268
 Scamozzi, Vincenzo 47
 Schaur Péter 29, 33
 Schmirich, G. építészrestaurátor 17
 Schrader György 29, 33
 Schuester 31
 Schulek Frigyes 156
 Serl 249
 Serlio, Sebastiano 47, 188
 Sive, André 174
 Soufflot, Jacques Germain 284
 Squires, Reglan 249
 Steindl Imre
 Stella, Christophorus 238
 Stöger, Michael 261
 Stübbins, Hugh 249
 Sullivan, Louis 249

Tallherr József 282
Thomon, Thomas 320
Tomedi 279
Tornyosi Tamás 264

Unterhoffer, Wolfgang 243

Vasari, Giorgio 177, 262
Vecsey Imre 48
Vedres István 73, 284, 288
Vignola, G. Barozzi de 47, 48, 177, 188

Walter, Konstantin von 284
Wiener, Mauritius 237, 238, 249

Ybl Miklós 126, 127, 156, 247

Zakharia 219
Zieglbauer, Joannes 243
Zillach György Károly 278, 283
Z. S. monogrammista 211

Egyéb mesterek

Adami márványfaragó család 271 279
— Carlo 270, 271, 279, 265, 266
— Giacomo 270, 271, 274, 275, 279, 265, 266, 269
272, 273, 275, 278
— Giovanni 271, 274, 279, 267—271
András ács 219

Bakosné N. Éva porcelánfestő 165
Baranyai Ilona éremvész 163
Beichel asztalos 197, 226
Benkő Erzsébet gobelinművész 167
Berán Lajos éremkészítő 54
Beregászi István szűcs 49
Bieber Károly kovácsművész 165
Bogár Pál csizmadia 38
Bon, Girolamo díszlettervező 261
Böhm József Dániel éremművész 163, 231
Böttger, Joh. Friedrich porcelángyáros 171
Brintfal Alajos asztalos 225

Caspar Jakab vízműves 33
Cellini, Benvenuto ötvös 183, 189
Cenninius, Petrus könyvművész 164
Chaplain, Jules Clément éremművész 231
Cosmaták, márványberakók 77
Czigler Lénárd ács 219

Dohányosi József asztalos 50, 48

Eisenhoit Anthonius ötvös 211
Embriachi mintafaragók 118
Erdélyi János tipografus 162

Fabris, Antonio éremművész 232, 236
Fasola, Giusta Nicco nyomdász 183, 184
Fazola Henrik kovácsművész 159
Ferenczy Noémi gobelinművész 64
Ferrara, Tommaso márványfaragó 279
Fogelhueber, Michael ács 240
Frick Jakab varga 126

Gádor István keramikus 163
Gallinari család díszlettervezők 261
Gerl Károly éremművész 231, 232, 235, 236
Gorka Livia keramikus 163

Haiman György könyvművész 162
Harnisch, Josef éremvész 232
Haselhofer éremvész 231

Heckenast könyvkiadó 151
Hermes keramikus 142
Hess András nyomdász 151, 152
Hetzer György korsóképző 39

Hezeb, Guro I. Hetzer György
Hueber Ádám ácsmester 31, 32
Hurtay Lajos éremművész 232, 232
Hübner Aranka textilművész 167

Indau asztalos 201, 202

Jeles Zoltán iparművész 162

Karl, Henrik éremvész 231
Kelemen György ács 219
Keleti Artúr könyvművész 164
Khern József rézműves 270, 265, 266
Kirner család puskműves 163
Kleinert, Josef éremvész 231
Kner Imre könyvművész 164
Koch Rudolf kézműves 163
Kondor Árpád könyvművész 152
Kornis Gábor asztalos 45, 45
Kovács Margit keramikus 163, 169

Lakonos ötvösmester 142
Landerer könyvkiadó 151, 164
Légrády Sándor bélyegművész 162
Lengyel Lajos könyvművész 162

Mach, Pavel csizmadia 38
Madár János ácsmester 219
Maurer, Carl díszlettervező 261
Mayer Elek éremvész 231—236, 233, 234
Metelka Ádám csizmadia 38
Morris, William könyvművész 172

Nagyajtay Teréz jelmeztervező 166
Németh Piroska iparművész 175
Nits István aranyozó 279, 277
Nonnenmacher Márk műasztalos 226
Novák László nyomdász 152

Odler Imre korsósmester 38, 40
Olaff Laurentius asztalos 208, 226

Pfistermeister József harangöntő 40

Radics Vilmos könyvművész 162
Radnitzky, Karl éremművész 231, 235
Reiner Imre könyvművész 164
Reisner József éremvész 231, 232, 235
Roty, Louis Oscar éremművész 231

Scala, Giov. Batt. márványfaragó 271, 279
Scharff, Anton éremművész 53, 231
Schima Bandi iparművész 174
Schmidt Ferenc asztalos 270, 274, 271
Schmidt Péter ácsmester 31, 32, 35
Schrattmann Rupert márványozó 271, 279
Schuester Gáspár puskműves 32, 35
Schwartz István éremművész 231
Silbermann orgonaépítő 225
Sipos János asztalos 50, 49
Sporer János márványozó 271, 268
Strasser Lénárt műasztalos 208, 226
Szabó Marianne textilművész 167
Szántó Tibor könyvművész 162
Szenes Zsuzsa textilművész 167
Szerelmey Miklós litografus 162

Tatik, Pan csizmadia 38
Tautenhayn, Josef éremművész 231, 235, 236
Temporovits Zakariás asztalos 225
Travaglia, Pietro díszlettervező 261
Triavolo, Giovanni márványfaragó 271, 279

Vidra Károly éremvész 231, 235
Vittmann Antal aranyozó 271, 279, 268

Wurschbauer Károly éremvész 231

Felelős kiadó: az Akadémiai Kiadó igazgatója

61.52548 — Budapest, Akadémiai Nyomda — Felelős vezető: Bernát György



ISMERETLEN ÉS ELFELEJTETT KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGI FASZOBROK

Szárnyasoltáraink első rendszeres felkutatása és számbavételezése mintegy félévszázada folyt. A fő érdem Divald Kornélé, aki fáradhatatlan szorgalommal járta végig a Felvidék városait, falvait és módszeres publikációkban tette közzé, vagy legalábbis említette rövidebben-hosszabban a már elődeitől is méltatott és az újonnan feltárt emlékeket. Érdeme elévülhetetlen. Kutatóútjai óta, sajnos nem egy táblakép és szobor kallódott el és vált így művészettörténetünk számára végképp megközelíthetatlenné. Gyűjtése a táblaképfestészet terén meglepően gazdagnak bizonyult, az utazásait követő évtizedek során viszonylag kevés újabb festmény bukkant elő, amelyről ne lett volna tudomása, — de faszobor-ismertetéseiben több a hézag, a pótolnivaló. A gótikus figurák gyakrabban kerültek barokk oltárra, vagy lappangtak templomok lomtáraiban, padlásain, nem egyszer durva átfestésük nehezítette felismerésüket. Jórészt ezért, munkálkodása óta is, gótikus szobrászatunk emlékanyaga állandóan bővül és gyarapszik.

Az első publikációk idején sem neki, sem elődeinek és kortásainak nem volt célja — gyakran módja sem

volt rá —, hogy a felfedezett emlékek hosszabb, pontos leírását adja, vagy összes fontos, jellemző adataikat feljegyezze. Nem volt lehetséges az sem, hogy mindnyájukat lefényképezze és közzétegye. Fő figyelem, természetesen, a legjelentősebb emlékekre összpontosult és a kevésbé fontosakat futólag említette csupán. Sőt, e röviden említett faszobrok közül többet a későbbi kutatások sem érdemesítettek egy-egy kurta félmondatnál többre — publikációjukra nem került sor. Így, az újabban felfedezett és közzétett emlékek tekintélyes sora mellett nem csekély azon szobrok száma sem, amelyeknek létezéséről félévszázada tudunk ugyan, de újabb vizsgálójuk, méltatójuk azóta sem akadt. Bizonyos, hogy közülük több az idők folyamán elveszett vagy ismeretlen úton, valamely gyűjteménybe jutott, de bizonyos egyben, hogy jónéhány ma is eredeti helyén várja új felfedezőjét.

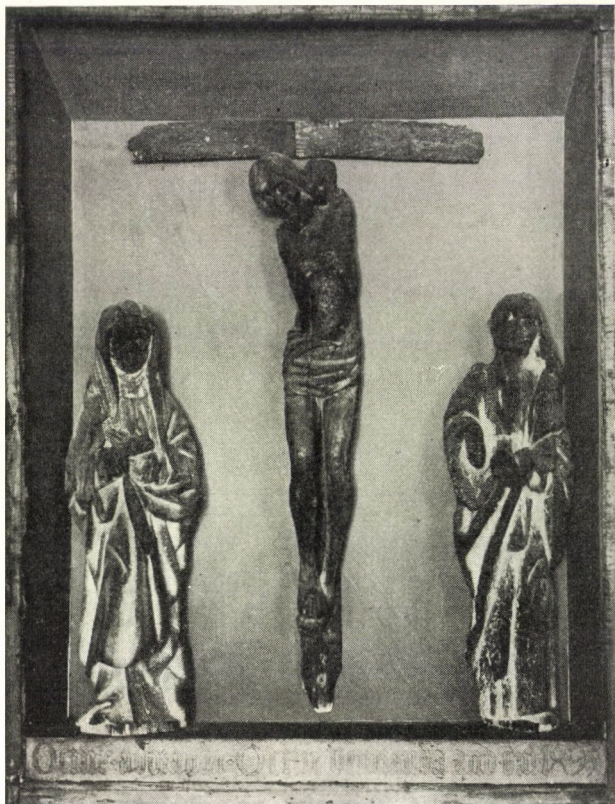
E második felfedező munka s a minél teljesebb közzététel fontosságát hangsúlyoznunk szükségtelen. Éppen az elmúlt egy-két évtized új publikációi bizonyítják, hogy az ismeretlen, vagy a kellőképpen nem ismert emlékek sorában is mily fontos darabok akadhatnak.



1. Oltárszekrény, Szepesdaróc



2. Mária oltárszekrény Liptószentkeresztől



3. Kálvária oltárszekrény Garamszentbenedekről

Újabb művészettörténeti törekvéseink a kisebb kvalitású szobrok bemutatását is eleve megkövetelik, nélkülük egy-egy iskola, irányzat hatóköre, termékenyítő ereje nyugodt biztonsággal ma már nem rajzolható meg. Jelen közleményünk részben az elmúlt két és fél évtized új felfedezéseiről, részben a korábban futólag említett, de kellőképpen be nem mutatott szobrokról emlékezik meg. Elsősorban azokról szól, amelyek további méltatást kívánnak s így gótikus faszobrainkkal kapcsolatos ismereteink hiányait igyekszik egybefűzni. Reméljük, hogy az összeállítás a további kutatás segítője lesz, bizunk benne, hogy ismereteink mai hézagai mielőbb telítődnek s problematikusan adatainkat megbízhatóak váltják majd fel. A Szépművészeti Múzeum fényképgyűjteménye több, korábban be nem mutatott szobor szemléltetését is lehetővé teszi.

Az újabb felfedezések sora a harmincas évekkel indul. Hét évvel a szlovákiai régi művészet Prágában rendezett kiállítása előtt jelent meg Kőszeghy Elemér kis füzeté, amely egy azelőtt számba nem vett szepesdaróci (Spišské Dravce) Vir dolorum oltárról ad röviden hírt.¹ Az oltárnak feltehetően csak a szekrénye és festett predellája maradt meg, a predella esetleg más oltárhoz tartozott, ennek három szereplője talán a turócszentmártoni (T. Sv. Martin) múzeumban őrzött két fricsi (Fričovce) oltárszárny külső alakjaival rokon. A szekrény közepén a Vir dolorum, baloldalt Mária, jobboldalt Év. János szobra áll. Nyugodt tartásuk, széles felületekkel, határozott évekkel megtörő köpenyredők a XV. század hatvanas éveire kelteznek őket (1. kép). Kőszeghy tanulmánya után két évvel Kampis egy erősen rongált mateóci (Mateovce) feszületről emlékezett meg,² amelyet a jól ismert és sokszor reprodukált, 1320–1330 táján készült mateóci Krisztus párjának mondott. Elhelyezése akkor nem volt állandó s a szobor nem volt fotografálható sem. Bár 1937-ben Prágában kiállították,³ közlésére máig sem került sor. Kisebb hiány — de feltehetően nehezebben is pótolható — annak az 1520 tájára kelte-

zett kisszebeni (Sabinov) eredetű Krisztusnak az ismeretlensége, amely 1932-ben eperjesi (Prešov) magántulajdonban bukkant fel s amely a lőcsei (Levoča) iskola gyenge kvalitású művének minősült.⁴ A prágai kiállítás előtt mutatta be Szydlowski a XIV. századi emlékeink sorát öröndetesen gyarapító alsóláposi (Lapsze Nizne) Madonnát.⁵ Stílusa—típusa a korábbi toporci (Toporec) Máriaéhoz áll közel, vele nagyjából egy időben vagy nem sokkal utána születhetett. A lengyel Madonnák között elfoglalt helyét Dutkiewicz határozta meg. Röviddel később ismét a lengyel irodalom gazdagította újabb emlékekkel szobraink együttesét: Dobrowolski a katowicei múzeum egy XV. század végi Madonnáját feltételezően Szepesszombatáról (Spišská Sobota) származtatta.⁶ Említsük meg, hogy a Mária karján ülő kis Jézus félig fekvő alakja a körmöcbányai (Kremnica) és alistáli Mária Jézus-figurájával rokon mozdulatú. Špirko 1936-ban megjelent kis kötetében három korábban említetlen szoborról esik szó. Az 1520 tájára keltezett mateóci Madonnával Wiese is foglalkozott,⁷ de a szepesváraljai és szepesdelényi (Odorin) Mária máig várja publikálóját.⁸ E két utóbbi neogótikus oltáron áll, — a szepesváraljai pontosabb lokalizálása (Szepeshely — Szepesváralja?) ugyancsak szükséges lenne.

Az említett egy-két tanulmányt követően 1937-ben nyílt meg Prágában a régi szlovákiai művészet nagy kiállítása. A tárlat új, beható vizsgálatokra adott lehetőséget, több nehezen megközelíthető emléket hozott a fényképező lencse közelébe, ismeretlen és fontos darabokat is közszemlére tett. Néhány ismeretlen eredetű művet (Szt. Simon és Judás domborműve, Szt. Ilona és Borbála szobra) két magángyűjteményből,⁹ két Lőcse (Levoča) környékéről származó és Lőcsei Pál stílusára emlékeztető királyfigurát pedig a prágai Nemzeti Galéria raktárából állítottak ki.¹⁰ Jelentősebb volt azonban ezeknél a XIV. századi és XV. század eleji állományunkat gazdagító szobrok bemutatkozása, sajnálatos, hogy közülük ezideig nem mindegyik talált publikálójára. A katalógus egyaránt az 1400–1420 körüli évekre helyezte az azóta a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galériába jutott szekesőaljai (Šiba) Madonnát,¹¹ egy ugyaninnen származó s az előbbivel egyidős feszületet,¹² valamint a ma is Szepesbélán (Spišská Belá) őrzött feszületet.¹³ Közbevetőleg említsük meg, hogy ugyanezen időszak anyagát gazdagította a Wagnertől említett gánóci (Gánovce) püspökszent is Kassa (Košice) múzeumban.¹⁴ A kiállításon az először bemutatkozó korai figurák mellett több a XV. század végétől, a XVI. század elejétől vált megismerhetővé; négy gyertyatartó angyal-figura és egy Szt. Borbála szobor a szepeshelyi (Spišská Kapitula) múzeumból,¹⁵ egy Szekesőaljáról származó Szt. Rókus — a kiállítást követő évben a kassai múzeum őrizetébe került —,¹⁶ a prágai Nemzeti Galériába jutott s a palocsaival (Plaveč) rokon németprónai Szt. Miklós,¹⁷ végül az a gánóci Madonna (ismét a kassai múzeumban), amelynek képét a Šourek szerkesztette kötetben tévedésből a svábfalvi (Švábovce) Madonnára vonatkozó katalógusszöveg kíséri.¹⁸ Szepes-tótfaluról (Slovenská Ves) egy kálvária két kisméretű mellékalakja, Mária és Év. János vált ismertté, a lőcsei plébániáról pedig egy XV. század végi 110 cm-es feszület került a kiállításra, amely feltehetően azonos a Szt. Katalin oltár fölött volt, s korábban nem említett feszülettel.¹⁹

A prágai kiállítás rendezésével egyidejűleg Güntherová-Mayerová a turóci emlékekről értekeznek. — Az 1937-es év különösen gazdag az új felfedezésekben, több ma is időszerű feladatot kínál a kutatás számára. A turócszentmártoni múzeum publikálatlan szobrainak népesebb csoportjáról is szól, — sajnos képeiket nem reprodukálja.²⁰ A Mária-szobrok sorozatában futólag említi a lászlófalvi (Laclavá) és a tótrónai (Slovenské Právo) Madonnát, hasonlóképpen a lipťoszentkereszti (Svätý Križ) Mária oltárt.²¹ Ez utóbbi szerényebb kvalitásai ellenére is figyelemre érdemes (2. kép): a szekrény Madonna szobrának alakja, nyugodt állása, arctípusa, ruházata és köpenyének redőrendszere, a szekrény négy oldalsó mezőjére festett négy női szent alakjához, arc-



4. Szt. Sebestyén, Késmárk



5. Püspökszent, Mosócról



6. Madonna, Kés: árka

típusához, ruházatához olyannyira hasonló, hogy a kisebb méretű oltár festője és szobrásza bizonyosan egyazon mester volt.

Ugyanezen év során esik először szó az esztergomi Keresztény Múzeum Garamszentbenedekről (Hronsky Svätý Beňadik) származó és az 1905. évi tűz során erősen megrongálódott Kálvária csoportjáról (3. kép). Ahogy bebizonyosodott, a szobrok hajdan annak az oltárnak a szekrényében álltak, amelynek szárnyait az 1495-ös garamszentbenedeki képsorozat díszítette.²² Erős rongáltságuk ellenére is érdemesek a bemutatásra, hiányos, de karcsúan elegáns formáik jól felkészült szobrász vésőjére vallanak, kvalitásos emlékeink sorát gyarapítják. Sugyancsak ez évben bukkant fel a nagyjából velük egy időben készült késmárki (Kežmarok) Szt. Sebestyén (4. kép), Wiese szerint kassai iskolázottságú mester alkotása.²³

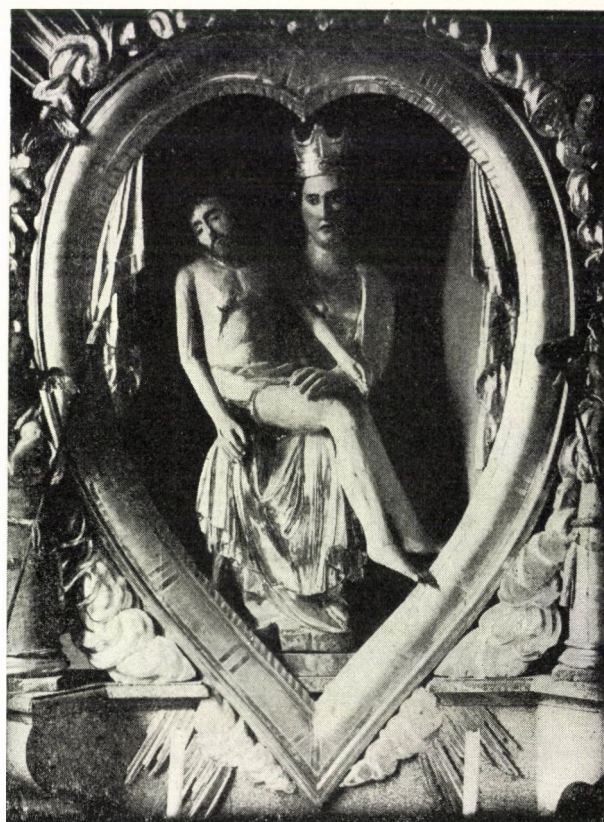
Az eredményteljes 1937-es évre hasonlóképpen eredményes következik, Schürer és Wiese alapos helyszíni tanulmányok után 1938-ban tették közzé a szépassági művészetről írott munkájukat. A kötet sok új adatot tár olvasója elé, több korábban ismeretlen vagy hiányosan ismert gótikus szobrot mutat be s ismét több emlékükről emlékezik meg röviden, lemondva reprodukálásukról. Tovább gazdagodik XIV. századi és 1400 körüli figuráink együttese. Egy, a szépassági múzeumban őrzött és valószínűleg szépassági származású Trónoló Madonna előbb galíciai jellemvonásokra, majd a sziléziai oroszlanos Madonnákra emlékezteti Wieset s a nagyőri (Strážky) Madonna típusával bizonyul rokonnak;²⁴ a szépassági szent (Bijacovce) kisméretű Pietá ugyancsak sziléziai jegyeivel válik említésre érdemesé;²⁵ a hunfalvi (Huncovce) feszület a lándoki (Lendak) Szt. Miklóssal és

a mateóci (Mateovce) feszülettel mutat rokon vonásokat.²⁶ Vastag és otromba átfestések borítják a lándoki Madonna figuráját (7. kép), valószínűleg ezért nem került sor reprodukálására.²⁷ Új festékrétege alatt rejtőző formái azonban a fényképen láthatóaknál jobb kvalitásokat sejtetnek, restaurálása XIV. század-közepi szobrászatunk ismeretéhez feltehetően hasznos új adalékkal járulna. Hozzá hasonlóan a XIV. század második felére keltezte Wiese a lándoki templom egy ugyancsak újabb oltárán álló Pietáját is (8. kép), s bár utalt a szobor átfaragottságára és átfestettségére, korai keltezése e logikusnak tűnő magyarázat ellenére mégis problematikusnak látszik.²⁸ Valószínűbbnek tartjuk, hogy a Pietá nem is a gótika terméke, hanem ezt követően olyan népi fafaragó alkotása, aki mintaképeül gótikus emlékeket, elemeket, típusokat választott. Krisztus elnagyoltan mintázott teste, a két arc formája, a merev, ügyetlen karok, kezek nehezen képzelhetők el a gótika századaiban. Mindössze Mária ruhájának első ráncai utalnak a XV. század stílusára; esésük, gyűrődéseik, töréseik emlékeink között mégsem lokalizálhatók megbízhatóan. Végül — 1400 tájára keltezte Wiese azt az új fejjel kiegészített felsőerdőfalvi (Stará Lesná) figurát, amelynek reprodukálásáról szerényebb kvalitása, töredékessége miatt mondhatott le.²⁹ A törzs egyszerű formái keveset árulnak el születése körülményeiről, de egyenes tartása, kevés és laposan formált köpenyvetülete Wiese-énél mintegy emberöltőnyivel korábbi keltezését is valószínűsítheti.

E korai szobrokat követően említjük a szépassági monográfiában először előforduló későbbieket: a szépassági múzeum feltehetően szépassági eredetű, 1470 táján készült Szt. Katalinját,³⁰ a XV. század második felére



7. Madonna, Lándok



8. Piéta, Lándok

helyezett ménhárdi (Vrbov) feszületet,³¹ a malompataki (Mlynica) Miklós oltár Miklós szobrát,³² az izsákfalvi (Žákovce), a szepesmindszenti, a felkai (Velká) gyertyatartó anyakákat³³ és a késmárki szentségházra készült Madonnát.³⁴ A sorozat gazdagsága szemlélteti a tennivalók bőségét, — belőle ez alkalommal két emléket



9. Két gyertyatartó angyal, Felka

mutathatunk be. A felkai anyakák (9. kép) eleve sem szándékoztak nagyobb igényeket kielégíteni, mesterük megbízható, egyszerű faragó volt, a figurák jól illeszkednek a XV. század végi átlagos emlékek együttesébe; a késmárki Mária (6. kép) eredeti hatását ismét vaskos átfestettsége változtatja meg s az újabb festékréteg eltávolítása után itt is a mainál szebb figura igéri életrekelését.

A prágai kiállítás széleskörű előkészületei, Schürer és Wiese alapos kutatásai, Güntherová-Mayerová módszeres turóci tanulmányai mind középkori szobraink egy-egy nagyobb, korábban említetlen csoportját iktatták immár számontartott emlékeink közé. Utánuk a csoportos felfedezések ideje lejárt ugyan, de az azóta is folyó publikációk bizonyítják, hogy a kisebb falusi templomokban, vagy akár a helyi múzeumokban eddig észre nem vett, vagy említésre nem méltott gótikus figurák még bőven akadnak. Güntherová-Mayerová egészíti ki ismét a sorozatot. Újabb cikkében egy turóckisfalusi (Vieska) és egy turócligeti (Turčiansky Háj) Madonnával, valamint a nagyjeszeni (Horné Jaseno) Szt. Margittal foglalkozik részletesebben;³⁵ más tanulmányában az 1360 tájára keltezett szépréti (Krásna Lúka) Madonnát mutatja be;³⁶ a következő évben a zsaskói (Žaškov) templom szószékének tetején álló XVI. század eleji Szt. Katalin vagy Borbála figuráról emlékezik meg.³⁷ Egyidejűleg jelenik meg Kampis összefoglaló műve. A kötet három korábban említetlen szobrot, helyesebben szoborcsoportot is méltat: a felkai diadalív feszületét 1350 tájára helyezi s típusát illetően a mateóci feszülethez kapcsolja,³⁸ a poprádi templom lomtárában egy XIV. század végi Madonna figuráról és mellette szent szűzek kisméretű szobrairól ír, amelyek a felsőzugói (Vyšné Ružbachy) Máriához állnak a legközelebb,³⁹ Zsegrán (Žehre) pedig egy az orgonakarzaton látható s a XVI. század elejére helyezett oltárszekrényről, benne a Vir dolorum, Mária és Év. János alakjáról ad hírt.⁴⁰



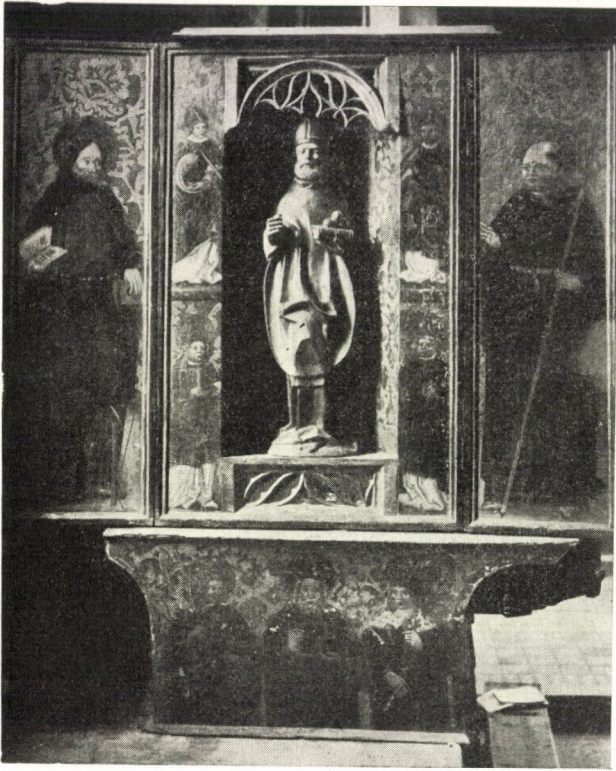
10. Mária oltár, Háromszlács

A három szoborcsoport közül 1959-ben egyik sem látható a Kampistól jelölt helyen s nehezen is hihető, hogy ezek — a gyakran látogatott templomokban — a Szepesség korábbi kutatóinak figyelmét elkerülték volna. Valószínűbb, hogy e figurák az emlékezet tévedésének, vagy a helynév elírásának szülöttjei. Végül a háború előtti publikációk sorát a lipcsei szentmikulási (Liptovský Mikuláš) táblaképekről készült album zárja, s a mű a Tarnócról (Liptovský Trnovec) a lipcsei szentmikulási újjáépített főoltárra került Szt. Miklós szobor közzétételének szükségére figyelmeztet.⁴¹

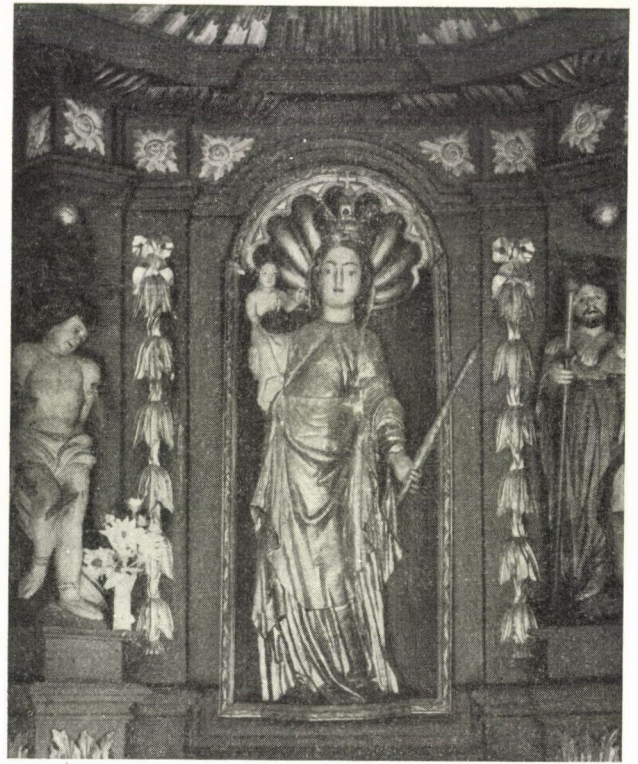
A háború után következő kutatási nehézségek rövid egy-két évig tartanak s már 1948-ban, Vladimír Wagner összefoglaló szlovák művészettörténetében ismét újabb, ismeretlen szoborról esik szó. Wagner, bár röviden említi a máriavölgyi Trónoló Máriával egyidős és rokon misérdi (Mišdorf) Madonnát,⁴² sorai mégis az elmúlt két évtized egyik legjelentősebb szobor-felfedezéséről adnak hírt. A reprodukálatlan figura történeti jelentőségét nem csökkenti majd az sem, ha formái talán hiányosaknak, rongáltaknak, átfestetteknek bizonyulnak, — bemutatása, bővebb méltatása a magyarországi-szlovákiai gótikus faszobrászat kezdeteinek rekonstrukciójához kétségkívül fontos támpont lesz. Wagner felfedezését sorban követték a legújabbak: ismeretlen Madonnát fedeztek fel az illési (Ilja) templomban;⁴³ a pozsonyi (Bratislava) Szlovák Nemzeti Galéria új szerzeményi kiállításának katalógusa néhány, korábban említetlen figuráról adott hírt;⁴⁴ három nyitrai Madonna

Bajmóclazánról (Lazany nad Nitron),⁴⁵ Décskelecsényről (Klačany pri Hlohovci) és Kósról (Koš)⁴⁶ sorakozott újonnan megismert fafiguráink közé; restaurálásuk kapcsán esett szó a két háromszláci (Sliače) oltárról,⁴⁷ a Mária oltár Madonnája (10. kép) konzervatív vonásai ellenére is gyakorlott kezű faragóra vall, a Miklós oltár szekrényszobrának vonásai (11. kép) üresebbek, sablonosabbak; a párisi cseh gótika-kiállításon mutatkozott be először a prágai Nemzeti Galéria XVI. század elején készült ismeretlen eredetű pápaszentje,⁴⁸ (szlovákiai eredetűként tart még számon e Galéria egy 1510–1520 tájára tehető szerény kvalitású, Veronika kendőjét ábrázoló magas-domborművet); a hutási (Huta) templomban bukkan fel a hajdani iglói (Spišská Nová Ves) Mettercia oltár szekrénye s vele egyidejűleg vált ismertté Illésfalva (Iľašovce) gótikus Madonnája is; majd ismét Pozsony környéke, Magyarbél (Velký Biel) ajándékozta meg művészettörténetünket egy újabb pozsonyi eredetű, Vizitációból származó Mária figurával.⁴⁹ E Mária korábban a pozsonyi klarissza templom padlásán lap-pangott, később az apácák egyik nyugalomba vonuló szolgálóleánya kérte és kapta a figurát ajándékba s ő adta néhány év múltán a magyarbéli templomnak. Kapcsolatának tisztázása az alitáli-pozsonyi Madonnával és az Erhart-körrel⁵⁰ művészettörténetünk soron következő, megoldandó feladata.

A magyarbéli-pozsonyi Máriával zárul seregszemlénk első szakasza. Az elmúlt két, két és fél évtized szoborpublikációi eredményesek és gazdagok, de gyak-



11. Szt. Miklós oltár, Háromszléc



13. Madonna, Szepesmátyásfalva



12. Szt. Kozma és két angyal, Nagyócsa



14. Anna oltár, Kalács

ran mégsem kielégítőek. Sajnálatos, hogy a hosszabb méltatások s főleg a rövidebb említések mellől gyakorta elmaradnak a reprodukciók.

Eddigi soraink az újabban felfedezett — s ezek között is elsősorban a nem kielégítően bemutatott szobrokat igyekezett csokorba gyűjteni. Nem lenne teljes azonban a sorozat, ha nem fűznénk hozzá azokat a figurákat is, amelyekre elődeink már jó félszázada felfigyeltek, amelyekről szó esett azóta is, s közzétételük ennek ellenére máig késik. Sőt, akad gyakran tárgyalt, jól ismert együtteseinkben is megoldatlan kérdés: a bártfai (Bardéjov) múzeum több mint félszázada őriz egy kisméretű félalakos Vir dolorumot⁵¹ — mellette Divald egy másikat is említett, amelyet hajdan a plébániatemplom főkapujánál, a persely fölött látott.⁵² E második Vir



15. Férfi szent. (Bártfa Múzeum)



16. Madonna, Tapolytarnóráról



17. Női szent, Rokitérő

dolorumról azonban Bártfa sok kutatója közül senki nem emlékezett meg s ez ma sem található sem a templomban, sem a múzeumban. Aligha oldható meg tehát e másik kis Vir dolorum rejtélye másként, minthogy azonos az előbbivel s vagy Divald tévedése, elírása keltette életre őt, vagy pedig — s ez a valószínűbb — a múzeumbeli Vir dolorum került átmeneti időre — Divald ottjártakor — a nevezett persely fölé. Részben hasonló a helyzet a szepesszombati (Spišská Sobota) hordozható oltárka szekrényének feszületével, amely Divald szerint Császkai püspök idején Szepeshelyre került.⁵³ Szepeshelyi emlékeink között azonban nem ismeretes kisméretű feszület, — talán itt is tévedés, vagy elírás okozza a zavart s talán másutt őrzött feszülettel lesz majd Divald említése azonosítható — esetleg a szepeshelyi múzeumban lehet nyomára lelmi. Ismét Divald ír egy csonka, barokk oltárba foglalt felsőerdőfalvi (Stará Lesná) Miklós-oltárról. Később Wiese, a felsőerdőfalvi Szt. Pál főoltárról szólva megjegyzi, hogy főfigurája egykor Szt. Miklós lehetett. Nyilvánvaló tehát: a két utalás ugyanazon emlékre vonatkozik. A szobrot a Divald és Wiese tanulmánya közötti időben alakíthatták át,⁵⁴ sőt talán újonnan festett szárnyképekkel rekonstruáltak is egy hajdani, csonka állapotban megőrzött szárnyasoltárt. Schürer és Wiese kutatásai idején készült fényképe gyökeresen újjáalakított formáját mutatja, predellája új, szárnyabláin új szentek, új jelenetek láthatók, főfiguráját vastagon átfestették, feltehetően át is faragták s új attribútummal látták el. Mindössze az oromzatban álló Mettercia őrizte meg középkori formáját s a hajdani Szt. Miklós eredeti stílusára, típusára ma már csupán belőle következtethetünk.

Múlt századi festékrétege, bebronzozott állapota tartotta vissza művészettörténetünket a sztankahermányi (Hermanovce) Mária oltár bemutatásától.⁵⁵ Három szekrényoszobráról — siralmas állapotuk miatt — bővebben szólni szükségtelen, de itt is, ahogy a lipótszentkereszti oltárnál, a faragott és a festett alakok közötti fel-tűnő egyezések érdemelnek elsősorban figyelmet. A szekrény jobb oldalán álló Szt. Borbála mozdulata, ruházata a jobb alsó szekrényfelre festett Szt. Agnesével egyezik, — itt is, ahogy a lipótszentkereszti s ahogy legtöbb szerényebb szárnyasoltárunknál, szobrász és festő egy személy lehetett. Divald figyelt fel kutatóútjai során a mosócí (Mošovce) Révay mauzoleumban álló oltárszekrényre, amelynek fülkéjében Szt. Miklós, tetején pedig három vértanú szűz szobra volt látható. A Szt. Miklós mesteréről a későbbi kutatás megállapította, hogy valószínűleg Lőcsei Pál műhelyében dolgozott.⁵⁶ A turócszentmártoni múzeum egy ugyancsak Mosócí származó, ezideig említetlen püspökszobrot őriz (5. kép) — lábánál ládában ülő kis figura —, azonosítható ez talán attribútuma ellenére is (Szt. Bálint?) a Szt. Miklóssal? Nem esett Divald óta több szó az oltárszekrény tetején volt három női alakról, pedig érdemes lenne sorsukat felderíteni. Azonosak talán a ma is Mosócíon álló Szt. Fülöp és Jakab oltár oromzatában látható három figurával? S ugyanígy lenne érdemes a necpáli (Necpaly) szobrokat is közelebbről megvizsgálni: a Divald idején még a templom padlásán heverő Szt. Andrást,⁵⁷ majd a Mater dolorosat, Ev. Jánost, Katalint, István vértanút, Lőrincet — egykor a szószék tetején voltak — és Szt. Lászlót — hajdan szintén a templom padlásán hevert,⁵⁸ érdemes lenne a márkfalvi (Jazernica) Szt. Borbála és Krisztus stílusis hovatartozását is

tisztázni, az előbbi a sekrestyében állt (Güntherová Katalint említi Márkfalván), az utóbbi keresztet tartó Krisztus a diadalív kiszögellésén volt látható, majd a a sekrestyében bukkant fel (talán nem is a középkori szobrok együttesébe tartozik);⁵⁹ érdemes lenne a lágy stílus késői képviselőjét, az 1460–1470 közötti évtizedre helyezett szentmáriai (Svätá Mara) Madonnát is bemutatni;⁶⁰ érdemes lenne a ruttkai (Vrútky) templom egyik kamrájában felbukkant Pietát ismét felkeresni.⁶¹ A másik középkori ruttkai szobor, Ev. János szerencsésebb volt, átfestve ugyan, a turócszentmártoni múzeumba került.⁶² Jellegetesen éles, lapos formái alapján nem lesz nehezebb meghatározni azt a tágabb kört, vagy talán szűkebb csoportot is, amelyhez stílusa fűzi (18. kép) — ugyancsak turóci szobor, a Szépművészeti Múzeum necpáli Madonnája öltözött az övéhez hasonló szögletes, éles redőjű köpenybe.

A nagyobb turóci együttes mellett néhány árvai és zólyomi szobor kíván még említést: az alsólipnicai kálváriát 1711-ben vitték át Chizsnére, 1893-ban ott volt látható, azóta talán elveszett;⁶³ a póniki (Poniky) Mária oltár három szekrényszobra⁶⁴ a nagyócsai (Očová) Szt. Kozmához, Ev. Jánoshoz⁶⁵ és gyertyatartó angyalokhoz hasonlóan⁶⁶ nem keltett eddig nagyobb figyelmet, pedig Kozma higgadt formái (12. kép) XVI. századi szobrászatunk átalakulása szempontjából sem érdekelnek, — kérdéses, vajon valóban a hajdani főoltárból származott-e s együvé tartozott-e Ev. János szobrával.

Gyenge minőség, rossz állapot, átfestettség, átfaragottság, távolabbi falvakban való elrejtettség magyarázhatja azt a sűrű újabb hallgatást, mely több, jó fél évszázada említett szobor körül megtelepedett. E csend önmagában is bőven utal az elvégzendő feladatokra. S ha az eddigi felsoroltakhoz hozzáteszünk

még a negyven-ötven évvel ezelőtt többnyire futólag említett figurák népes együttesét, akkor válik valóban áttekinthetővé a hátralevő másodszeri felfedező munka mérete, szüksége. E következő, az eddigieket kiegészítő sorozat topográfiai rendet követ, a legrövidebben szól emlékeinkről.

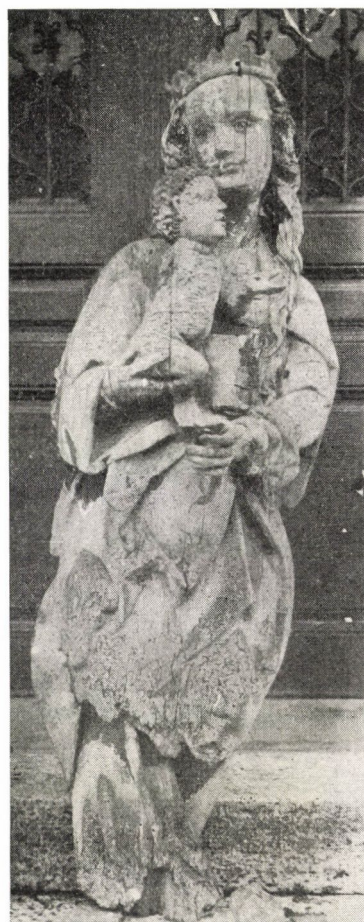
A Szepesség „elfelejtett” szobrairól ismét Divald értesít először. Kiskerény (Kurimiany) templomában a „régii főoltár szekrénye szobraival” csupán ily röviden érdemelt említést; Felsőrépáson (Vyšné Repaše) a Szt. Katalin oltárka szekrényében Katalin szobra állt; Dénesfalva (Danišovce) Szt. Miklós oltárának szárnyait Szt. Antal és Farkas domborműve díszítette; Szentandrásról (Svätý Ondrej), Jekelfalváról (Jakľovce) a szárnyasoltárokból származó Miklós szobrok felsorolása kapcsán esett szó, s ugyanitt szerepelt Leibic (Lubica) is; a szepeshelyi Magyar királyok oltáráról annyi tudható, hogy az oltárt a XVII. században szétszedték, de főszobraikat a főoltár oromzatába foglalták, majd a templom XIX. század végi restaurálásakor e középkori figurák a székesegyház lomtárába kerültek. Itt említjük meg, hogy a jelenlegi, részben új főoltár oromzatának két mellékalkaja, két püspökfigura, az oltár kis fényképe alapján középkorinak gyanítható. Majorka (Majerka) egyik szárnyasoltára, szekrényében az Apostolok oszlása domborművét, a lőcsei főoltár hasonló szárnydomborművének mását őrizte meg;⁶⁷ a vitfalvi (Vitkovce) templom orgonakórusának sarkában feszület maradványa lappangott.⁶⁸ S e szepességi hiányokért kárpótlásul szóljunk néhány említés nélkül maradt ugyancsak szepességi szoborról is, — a Szépművészeti Múzeum fényképgyűjteménye ad számunkra róluk hírt: a XIV. század második felére tehető szepesmátyásfalvi (Matiašovce) átfestett Madonnáról (13. kép), a kalácsi (Kolačkov), feltehe-



18. Ev. ht. János, Ruttkáról



19. Szt. Katalin, Késmárk



20. Madonna (Bártfa Múzeum)

tően a XV. század hatvanas-hetvenes éveiben készült Metterciáról (14. kép),⁶⁹ a szepestótfalusi (Slovenská Ves) Szt. Katalin oltárka jelentéktlenebb XVI. század eleji Katalin szobráról és végül a késmárkiként jelölt (Kežmarok) XV. század végi nyúlánk, elegáns Szt. Katalin figuráról (19. kép). Ez utóbbinál kérdéses: hogyan maradhatott a figura a gyakran látogatott város többször méltatott műemlékei közt mindmáig észrevétlen.

A szepešséihez hasonlóan alakul a feledésnek indult sárosi emlékek lajstroma is, itt is – távolabb a legfontosabb és legtöbbször látogatott központoktól – a hallgatásra ítélt szobrok hosszabb sora kívánja említését. Századunk első évtizedében egy Bártfáról származó 16 cm-es kis térdelő apostol szobra egy környékbeli földműves birtokában volt;⁷⁰ Hervartó (Hervartov) templomának diadalívén három-alakos kálvária állt, amelyet 1650-ben egy B. A. H. monogrammu festő restaurált;⁷¹ Magyarkapronca (Pokrivnica) ismeretlen női szent (Itsz. 233) és Szt. Magdolna (Itsz. 234) szobrát a bártfai múzeum őrizte;⁷² a XVII. századi monyhádi (Chmiňany) templom oltárait középkori szobrok díszítették;⁷³ Szentkereszt (Križovany) Kálvária oltára hiányos, oromzata s szekrényéből a feszület mellől Mária és Év. János alakja elveszett;⁷⁴ a zsebefalvai (Žubčany) falusi házak oromfűlkéiben és útszéli kápolnáiban levő szobrok között három XV–XVI. századi Madonna volt látható;⁷⁵ a töltzéki (Tulčík) Kálvária jelentéktelennek minősült;⁷⁶ végül, a kassai múzeum egy a XVI. század elején készült és a régi katalógus szerint bártfai oltárról származó Borbála szobrot őrzött.⁷⁷ Ez utóbbi említetlen a különböző kassai és bártfai ismertetésekben, – talán a kissebeni (Sabinov) főoltár azon megújított arcú és koronájú Borbála szobrával azonos, amelynek hovatartozása hosszabb ideig feledésbe merült. A kassai katalógus tévesen származtathatta a szobrot Bártfáról, – a gyűjteménynek ez lett volna egyetlen bártfai darabja – a bártfai emlékek, érthetően a helyi múzeumba vándoroltak. Majd az elfelejtett szobrokat követően sorakoztassuk fel ismét a máig említetlen sárosi figurákat is, – ezek, a néhány publikálatlan szepešséi emléknél több tanulságot nyújtanak. A bártfai múzeum eddig közelebbi vizsgálatra nem méltatott s a XIV. század utolsó harmadára tehető figurái a kassai múzeum már korábban bemutatott szekcsőaljai oltárával jellemezhető iskola körébe, vagy legalábbis az övével közeli rokon stílusáramlat sodrába kapcsolhatók. Jelentőségük nem csupán annyi, hogy korábbi ismereteinket bővítik, hanem több is ennél: behatóbb vizsgálatuk, várhatóan, XIV. századi szobrászatunk fejlődéstörténeti rajzát, Sáros kultúrtörténeti helyzetét módosítja majd. Közülük első helyen két rokitói (Rokytov) női figurát említünk. Az egyiknek fényképe nem ismert (Bártfa Múz. Itsz. 247), a másik, elegáns, karcsú arányaival (Bártfa Múz. Itsz. 245) érdemel figyelmet (17. kép), elnagyoltan-nagyvonalúan faragott formái jellemzőek e sárosi körre. Stílus szerint ugyancsak Rokítórról, vagy Tapolytarnóról (Tarnov) kerülhetett a bártfai gyűjteménybe egy szokatlan, ruhátlan felsőtestű s az előbbi női szenthez hasonló módon mintázott férfifigura (15. kép); a rokitói nőalakokkal rokon arcú tapolytarnói Madonnát (Itsz. 249), komoly vonásai, karcsú arányai félreérthetetlenül a közös sárosi stíluskörhöz fűzik (16. kép); nagyjából egyidős vele az ugyancsak Tapolytarnóról származó, kiegészített süvegű Püspökszent (Itsz. 248) is. Behatóbb tanulmányozást kíván a bártfai múzeum tömör fatuskóból faragott, s bártfai eredetű két Kálvária mellékalakja (Itsz. 214,215), hasznosan egészíthetnék ki a XV. század végi bártfai szobrászatról való ismereteinket. Feltehetően rongált, hiányos állapota miatt nem esett szó arról az ugyancsak Bártfán készült Madonnáról (Itsz. 1082), amely szerencsésebb körülmények között kellemes arcvonásaival, lendületesen mintázott köpenyvetületeivel már korábban magára vonhatta volna kutatóink figyelmét (20. kép).

Nehezen érthető ez a bártfai múzeumban őrzött szoborcsoportot övező némaság, de nehezebben következő sárosi emlékünknél, az 1938-ban restaurált (Jordán Miklós) kisméretű eperjesi (Prešov) Pihenő Krisztusnál.



21. Pihenő Krisztus, Eperjes

Biztos tudású kéz vezette a vésőt nemes arányú formái körül, a benső gondok és érzelmek finoman árnyalt kifejezésére is képes művész alakította egyszerű kompozícióját, mintázta borús gondolatokkal terhelt arcát. Helye, XVI. század eleji szobrászatunk java emlékei között van (21. kép). Érthetetlen e némaság, ha számba vesszük azt is, hogy ugyanitt, Eperjesen a többi szoborról hányszor esett szó, – így a diadalív naív Kálváriájáról (lényegében ugyanazt ismételve, a XVIII. században állították fel, előbb talán a karmeliták templomában volt),⁷⁸ szükséges lenne már egyszer alaposan megvizsgálni eredetisége és átfaragottsága kérdéseit, keletkezése körülményeit. Sárosi seregsszemplénk végén említjük a kassai múzeum négy kis pikkelyes testű, lebegő angyalfiguráját (22–23. kép). Eredetük ugyan ismeretlen, de típusukkal, formájukkal Sároshoz kapcsolódnak, – ugyanolyan funkciót tölthettek be, mint a berki (Rokyčany) Magdolna-oltár hasonló angyalkái, s velük nagyjából egy időben is születhettek.

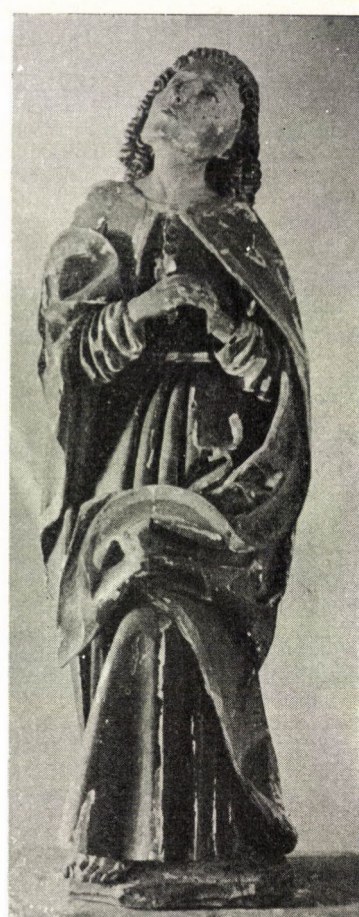
A Szepešségben és Sároshoz hasonlítva a kevesebb középkori szobrot őrző további volt megyékben kevesebb is a figyelemre nem méltatott „elfelejtett” emlék. Északon, Liptóban a két dubravai (Dúbrava Liptovská) oltár Mária, illetve Miklós figuráját lenne szükséges bemutatni, a Madonna mintha távolabbról az Osztrópataki mester stílusát követné; Szentiván (Svätý Ján) egyik középkori oltáráról máig sem tudunk többet arról, hogy szekrényében három-alakos Kálvária állt, orom-



22. Angyal
(Kassa Múzeum)



23. Angyal
(Kassa Múzeum)



24. Ev. Szt. János,
Libetbányáról

zata helyén háromszögű oromképek sorakoztak;⁷⁹ Szmracsány (Smrečany) templomában a szószték gótikus, fiatornyos faragott oromzatát Szt. Katalin alakja díszítette,⁸⁰ a szószték újabb fényképén a szobor nem látható; egy ismeretlen eredetű, hiányos Szt. Flórián szoborról – 1470–1480 táján készülhetett – ismét a Szépművészeti Múzeum fényképgyűjteménye ad hírt, a háború előtt liptószentmiklósi magántulajdonban volt s ez valószínűsíti liptói származását. Árvában öt nagyfalusi (Velká Ves Oravská) figura (Madonna, női szent, három angyal)⁸¹ és egy zábrecsi (Zábřeh) Magdolna(?)⁸² vár méltatójára. Turócbán egy oltár oromzatából való 60 cm-es *Vir dolorum* a nagyjeszeni (Horné Jaseno) templom sekrestyéjében volt látható;⁸³ ugyancsak három oromzati szobrocska díszítette a znióváráljai (Kláštor pod Zniovom) XVII. századi szószték fülkét;⁸⁴ a turócszentmártoni templomban – Divald feljegyzése szerint 130 cm-es Madonna, valamint a barokk főoltár Madonnája, a jobboldali barokk mellékoltár tetejére helyezett 40 cm-es *Mater dolorosa* és Ev. János s a baloldali barokk mellékoltár faragványai között megbújó két angyal figurája ma nem látható;⁸⁵ Turócbéla (Belá) oltára közepén Madonna, kétoldalán egy-egy később idehelyezett női szent állt s hasonló három szobor volt az oltár oromzata helyén is;⁸⁶ ugyanekkor a templom padlásán női szent XV–XVI. századi szobra rejtőzött.⁸⁷

Zólyomban több közzéteendő emléket őriz a besztercebányai (Banská Bystrica) múzeum: a szentjakabfalvi (Svätý Jakub) Szt. Valpurgist (?) és Ágneszt, a szelcsei (Selce) Madonnát,⁸⁸ a libetbányai (Libietová) corpust és a XV–XVI. század fordulójára tehető szerényebb

Ev. Jánost (24. kép),⁸⁹ valamint az óhegyi (Staré Hory) Paduai Szt. Antal domborművet és Szt. Kozma szobrot.⁹⁰ Óhegy barokk főoltárán a XV. század végén készült Madonna állt;⁹¹ Breznóbánya (Brezno) középkori oltárainak egyetlen hírmondója az a Madonna figura, amelyet átfestve és rosszul restaurálva a hajdani piarista templom új oltárán helyeztek el;⁹² Pónik (Poniky) Ker. Szt. János oltárának csak oromzati kálváriája, Mária-Magdolna oltárának pedig Ev. János alakja maradt meg;⁹³ Alsószarvas (–?) egyik múlt századi házának oromzati fülkáját XV–XVI. századi Mettercia díszítette;⁹⁴ egy cserényi (Čerin) 95 cm-es Ev. János szobor a Thomka gyűjteményben bukkant elő.⁹⁵ A bányavárosok vidékén az újbányai (Nová Baňa), Utolsó vacsorát ábrázoló faragott predella a barokk Szt. Erzsébet kép alatt talált új helyére⁹⁶ s ugyanitt, félszázada, a templom padlásán is heverték régi szobrok;⁹⁷ Barskapronca (Kopernica) szárnyasoltárát Szt. Márton szobrával 1743-ban eltávolították helyéről, a XVIII. századi oltár közepén viszont középkori fa Madonna állt;⁹⁸ Nagylócsán (Lovča) ismét Madonna szoborról hallunk;⁹⁹ Jánosgyarmaton (Jánova Lehota) 30 cm. átmérőjű Szt. János tálat kellene ismeretnie.¹⁰⁰ Sőt, Selmecbányáról (Banská Štiavnica) is akad még feljegyezni való. A két világháború között egy svájci diplomata a műkereskedelemben egy 140–160 cm. nagyságú, rongált és átfestett selmecbányai eredetű Metterciát vásárolt, amelyet később magával vitt Svájcba.¹⁰¹ Ugyancsak Hont vármegyében Ipolyság (Šahy)¹⁰² és Szentantal (Svätý Antol) őrzött egy-egy Madonna szobrot,¹⁰³ a szentantali létezéséről ma is tudunk, átfestett és megújított formái (25. kép) világosan mutatják a XVI. század tízes, húszas éveire,

Backofen és Leinberger modorára távolabbról utaló jegyeit (a kis Jézus alakja nagy valószínűséggel új); Szebelléb (Sebechleby) temploma ismeretlen Szt. János tálaínrak sorát gyarapítja.¹⁰⁴

E kallódó, feledésbe merült középkori szobrok sájnálatosan terjedelmes sorozata a Felvidék, Szlovákia déli területeinek néhány emlékével még tovább növelhető; a báni (Bánovce) plébánia lépcsőházába egy a XVIII. század elején fehérre átmázolt XV. századi Krisztus siratása domborművet falaztak be; ugyancsak fehér máz borította a kővágási (Kamenná Poruba) templom orgonakarzatán látott Katalint, míg ugyanitt egy Madonna szobor csúnyán átfestve az új templom főoltárára került;¹⁰⁵ a bosáci (Bošáca) kolostorból 1691-ben egy Mária figura a gallyasi-haluzicei templomba jutott, majd 1718-ban tovább vándorolt Beckóra (Beckov), ahol két évvel később díszes barokk oltárt emeltek tiszteletére, 1884-ben pedig a templom renoválásakor átfestették;¹⁰⁶ Máriatölgyes (Dubnica) Madonnája igen rossz állapotban a templom falán függött, 1742-ben felöltöztették s koronát kapott, 1756-ban a tabernakulum fölött helyezték el.¹⁰⁷ Nyitrában a németprónai (Nemecké Pravno) diadalív-Kálvária,¹⁰⁸ a mohosi (Nitrianska Poruba) csonka Szt. Miklós és György oltár négy figurája¹⁰⁹ és a nyitrasárfői (Šarfia) Madonna maradt ismeretlen máig.¹¹⁰ Esztergom megyében Bény (Beň) őrzött egy Utolsó vacsora domborművet,¹¹¹ a Csallóközben pedig remélhető pozsonyi kapcsolatai miatt a kis illésházi Madonna érdemelne komoly figyelmet.¹¹²

A csallóközi Madonnával érkeztünk elfelejtett felvidéki faszobraink hosszú sorozatának végéhez. Nem szólunk most az esztergomi Keresztény Múzeum még további vizsgálatokat igénylő, reprodukátlan szobrairól, s a Szépművészeti Múzeum eddig közé nem tett néhány figurájáról. Álljon itt utolsóként és a még remélhető nemes szépségek felfedezése érdekében buzdításként az az ismeretlen provenienciájú Madonna, amelyet 1938-ban Stéger György gyűjteménye őrzött (26. kép) s amelynek friss szépsége, bájos eleganciája a barkai (Borka) Dorotytyát közelíti meg. Formája-alakja jól illeszkedik emlékeink együttesébe, ugyanezen típus képviselője a XIV. század végére keltezett svábfalvi (Švábovce) Madonna. Időben egy-két évtizeddel előzte meg a barkai Dorotytyát, s nem sokkal követhette a svábfalvi Máriát. Tiszta, nemes hangú művészet szószólója, méltó záróakkordja az elfelejtett és ismeretlen felvidéki szobrok változatos sorának.

A felvidéki számvetés után — a behatóbb stílusvizsgálatokat a rövid ismertetés során nem tekintettük feladatunknak — a hiányok, mulasztások a Dunántúlon és Erdélyben néhány szóban foglalhatók össze. A doznati félalakos Mária (66. cm.) — derekát felhőkösorú övezi — otromba átfestettsége miatt alig méltatható.¹¹³ Félalakos, felhőkösorús típusának az esztergomi múzeum egy hasonló módon formált Szt. Miklós figurája felel meg. A Madonna remélhető restaurálása ad majd választ stílusának, keletkezése idejének kérdéseire. Másik ismeretlen s talán ugyancsak dunántúli, 1470 táján készülhetett figuránk, Szt. György páncélos alakja (125 cm.) az 1912. évi szombathelyi kiállításon bukkant fel.¹¹⁴ Széchenyi Rezső gyűjteményéből került a kiállító terembe, sorsát azóta homály fedi, mindössze a szombathelyi múzeum egy régi fényképe őrzi emlékét (27. kép).

Rövid a kellőképpen nem ismertetett erdélyi emlékek sora, mégis akad közöttük fontos emlék. Várható szerény kvalitásai ellenére korai keletkezése, fejlődéstörténeti helyzete kívánja az almakeréki (Mălăncrav) Mária oltár oromzatában álló három-alakos Kálvária közzétételét, közelebbi vizsgálatát.¹¹⁵ Tóbiásfalu (Dupuşul) 1522-ből való oltárának szekrény-feszülete¹¹⁶ s a máig szótlán apoldi feszület a barokk szülőtte? Csíki emlékeink köréből három, a csíksomlyói múzeumban őrzött s számunkra naivabb egyszerűségekkel is megnyerően kedves figurát kell sorozatunkba iktatnunk. Az előbbi kettő Szt. Katalin és Borbála alakja pár darab n28—29. kép), a korábbi éles redőkezelés hagyományának folytatója a XVI. század elején is, a harmadik, a

primitív bájával olyannyira megnyerő csíksomlyói kisméretű Pihenő Krisztus (30. kép) az ugyancsak csíksomlyói álló Vir dolorum¹¹⁷ mesterének kedves alkotása.

Ismertetésünk ha sok pótolni való, felülvizsgálandó hiányra figyelmeztetett is, mégsem teljes. Ismeretlen, elfelejtett és elveszett faszobraink számát a XVII—XVIII. századi canonica visitatiók áttekintése tovább növelheti. Néhány évvel ezelőtt, táblaképfestészetünk kapcsán több, az egyházlátogatások során följegyzett szárnyasoltárról adtunk hírt.¹¹⁸ Bár e barokk leltár-jegyzékek szűkszavúak, helyenként mégis említene szobrokat (Radvány, Besztercebánya, Fraknó, Gecelfalva, Illésháza, Lopér, Malacka, Necpál, Osló, Szelce, Turócbéla), ahol pedig pusztán régi oltárokról esik bennük szó, ott is feltételezhető, hogy ezek szekrény- és oromzatát hajdan faragott figurák ékesítették. Ritkán utalnak e feljegyzések az oltárok, templomi felszerelési tárgyak készültének idejére, elvértve szólnak csupán egy-egy emlék régiségéről, vagy éppen újdonságáról. A legtöbb oltár kora, segítségükkel nem határozható meg. Adataink ismeretlen gótikus szobraink sorát tovább gyarapítják ugyan, de gótikus szobrászatunk egészéről megbízható áttekintést a barokk századokban sem nyújtanak. A radványi (Radvaň) Pieta pusztá említése figyelmeztet arra, hogy a nem réginek feljegyzett emlékek között is akadt szép számmal középkori, e templomban „Altaria sunt in eo duo: Majus Nativitatis Dni, aliud Beatae Virgis



25. Madonna, Szentantál



26. Madonna



27. Szt. György



28. Szt. Katalin
(Csíksomlyó Múzeum)

Mae dolorosae." s az utóbbi nyilván a ma is meglévő Pieta. A feljegyzés szűkszavúsága, valamint a középkori emlék alapján talán az is feltételezhető, hogy ugyanitt a „Crucifixum, super Baptisterium ligneum” szintén a gótika alkotása volt.¹¹⁹ Hasonlóképpen ma is ismert középkori figurák valószínűsíthetők a szelcsei templom két szobrának — „Habet praeterea Statuas duas Passionis Christi, unam sedentem, aliam stantem Christi Dni.” — középkori eredetét, s ugyanígy a libetbányai oltárét „Altare unum Crucifixi Dni”, majd ugyanerről „Altare unum est asseribus factum, media imagine S. Michaelis”, vagy másutt, a Szépművészeti Múzeumban őrzött gótikus domborműre utal az 1692 évi egyházlátogatás anélkül, hogy szólna e dobronyai (Dobroniva) Mária halála dombormű régiségéről — „Supersunt elegantissimae sculpturae; Imagines Apostolorum in obdormitione Bae Mae Virg.”.¹²⁰

A turócligeti (Turciánsky Háj) Madonna, amelyről mintegy másfél évtizede történt említés, valószínűsíti az 1695-ben számbavett három oltár, vagy legalábbis ezek egyikének középkoriságát (Orsolya, Kozma és Damján, Katalin oltár); Kós (Koš) legutóbb publikált Mária figurája az ugyancsak 1695-ben feljegyzett Mária oltár szekrényében állhatott (a másik két kősi oltár Andrásnak és Borbálának volt szentelve); a ma is álló turóc-szentilonai (Svāta Helena) Mária oltárról és szekrény-szobrairól félreismerhetetlen feljegyzés olvasható a XVII. századi egyházlátogatás jegyzőkönyvében „... habet altare antiqui operis Bssimae Matris in medio effigies S. Barbarae, et S. Catharinae V. et M. ...”; a nagy-jeszeni (Horné Jaseno) Szt. Margit és az ugyanitt felbukkant Madonna és Vir dolorum talán azon oltár

ékesítette, amelyről a canonica visitatio így ír: „... uno Altari, antiqui operis S. Margaritae V. et M. ...”.¹²¹ Máskor a feljegyzés kétséget kizáróan szoborra utal, Parasztdubován (Dubova) „Altare in ea est vetustissimus (sic) cum statua S. Nicolai.”, vagy olyan szoborról szól, amely hajdan nem is oltáron állt, — Úsztyén (Ustie) a keresztelomedence fából volt, „in medio crucifixum antiquum ...”.¹²² Ismert emlékeink gyakran nem azonosíthatók ugyan a canonica visitatio feljegyzéseivel, mégis bizonyosan ott rejtőznek a hiányosan fogalmazott lajstrom-tételek között. Így nem jegyezték fel hajdan a századunk elején látott majorkai (Majerka) Apostolok oszlását, az egykori jegyzék szerint „Altare est unum desolatum, unam solummodo habens imaginem simplicem S. Crucis, sacrum a memoria + huum + non peragitur, fuere alia duo antiquitus, quorum solum rudera exstant, nescitur quibus fuere dicatae.”; ott rejtőzhetett a szepesdaróci Vir dolorum oltárszekrény, valamint a Madonna, az Angyali üdvözlés két figurájával az elhagyottnak jelzett és részletesebben nem ismertetett két oltár szekrényében („Altaria sunt tria. Magnum S. Elisabethae Reginae dicatum, residua vero nescitur quibus, desolata sunt.”); hasonló lehetett a helyzet a farkasfalvi Mária oltárral („Altaria sunt tria, unum maius S. Paolo (sic), duo reliqua destructa et desolata ...”); valamint az ábrahámfalvi és pikfalvi (Abrahamovce) Madonna illetve Borbála szoborral („Altaria Abrahamfalvae habent tria sed desolata.”, majd „Altaria — habet Pikfalva vero duo pariter totaliter ruinata fere, nescitur quibus SS. dicata, exceptis maiusculis SS. Apostolis Simoni et Judae dicatis”). Végül nagy valószínűséggel azonosítható egy szepesi Mettercia

oltár és a régi feljegyzés („Altaria ... Sum B. M. V. antiquum.”).¹²³

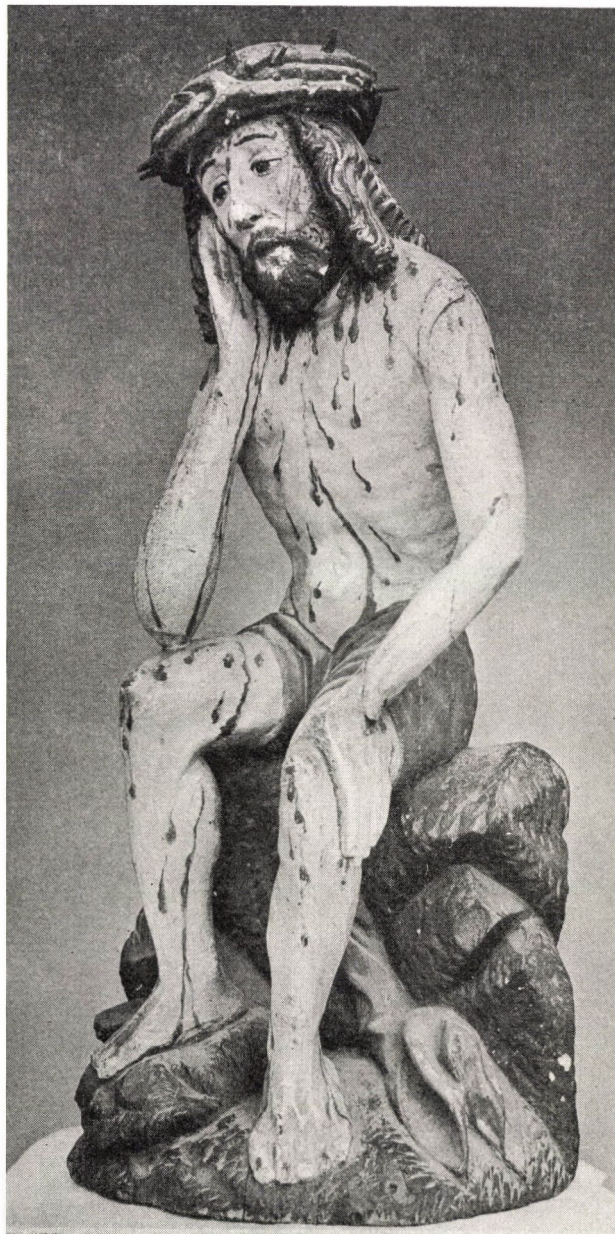
A meglevő szepeshelyi és lőcsei oltárokat érdemes összevetni az 1700 évi Sigray féle egyházlátogatás tételleivel; Szepeshéla hajdani gazdagságából hírmondó maradt csupán, „In Ecclesia maiori Altaria sunt sex integra antiqui pulchri operis.”; Gánóc feszülete és Mária valamint Fv. János szobra talán egy középkori oltár oromzatát díszítette („Altaria habentur tria, Majus B. M. V. lateralia vero unum antiquissimum B. M. V. ...”) vagy inkább Kálvária csoport tagja volt; Toporc egyik vagy másik Madonnája már különösebb gond nélkül helyezhető az egyházlátogatás során említett Mária oltár szekrényébe („Ex antiquis statuís Altaris maioris conjicitur B. M. V. et SS. Philippo et Jacobo Apostolis Patrocinio dedicatum.”); Krig feljegyzett három régi oltárának a ma is ismertekkel való összekapcsolása nem okozhat nagyobb nehézséget.¹²⁴ Tovább folytatva a sort, mas meglevő szobrok és barokk feljegyzések is azonosíthatók,

— Turócszentpétert, Necpált, Mosócot, Márkfalvát említjük,¹²⁵ végül több, az eltelt két és fél évszázad során nyomtalanul eltűnt régi oltár említése őrizheti még néhány gótikus figura bizonytalan emlékét.¹²⁶

Befejezésül: az elfelejtett szobrok gazdag együttese láttán kínálkozó tanulságok összegezése, vagy akár e tanulságokból következő feladatok rögzítése szükség-telen. Az ismeretlen emlékek megismertetése, a hiányos adatok kiegészítése és pótlása művészettörténetünk elemi feladata. Összegezés és előremutatás helyett említsünk csupán annyit, hogy a vénák és artériák élet-tana sem tisztázható hiánytalanul a mellék- és hajs-zál-erek szerepének felderítése nélkül. Együtt és egymástól



29. Szt. Borbála (Csiksomlyó Múzeum)



30. Pihenő Krisztus, Csiksomlyó

elválaszthatatlanul éltetik a szervezet egészét. Ideje lenne már, hogy a középkori Magyarország művészeté-nek anatómiája világosan álljon előttünk.

RADOCSAY DÉNES

JEGYZETEK

¹ Kőszeghy, E., Die Denkmäler der Antoniter in Drautz. Käs-mark 1930. 16. l. Az oltár fényképét dr. Jiri Kostkának köszönöm.

² Kampis A., A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Bp. 1932, 52. l.

³ Vystava staré umění na Slovensku. Praha 1937. 206. sz. (A továbbiakban: Vystava 1937).

⁴ Kampis A., i. m. 21—22. l.

⁵ Szydłowski, T., Powiat nowotarski. (Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny). Warszawa 1935, 96. l., 109. kép.; Szydłowski, T., Średniowieczne Madonny Podhalańskie. Kuryer Literacko-Naukowy XIV (1937) 613—614. l. kép: 613. l.; Dutkiewicz, J. E.,

Malopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450. Kraków 1949. n° 83, 36, 75, 93, 136. 1., kép: 270. 1.

⁶ Dobrowolski, T., Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim. (La sculpture et la peinture gothique en Silesie polonaise.). Katowice 1937. 48, 103, 121. 1., 60. táb.

⁷ Špirko, J., Umelecko historické pamiatky na Spiši I. Spišská Kapitula 1936. 95. 1.; Schürer, O.—Wiese, E., Deutsche Kunst in der Zips. Brünn—Wien—Leipzig 1938. 80, 205. 1. (A továbbiakban: Schürer—Wiese 1938).

⁸ Špirko, J., i. m. 68., 82. 1.

⁹ Výstava 1937, 219/a—d. sz.

¹⁰ Výstava 1937, 224/a—b. sz.; L'art ancien en Tchécoslovaquie. Musée des Arts Décoratifs (Paris) 1957. 265. sz.

¹¹ Výstava 1937. 197. sz.; Güntherová—Mayerová, A., Madona zo Šenvizu. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXIV—XXXV (1940—1941). 79.

¹² Výstava 1937. 209. sz.

¹³ Výstava 1937. 218. sz.

¹⁴ Wagner, V., Vrcholne gotická drevená plastika na Slovensku. (Kny. Sbornik Matice Slovenskej). T. Sv. Martin 1936. 27.; Schürer—Wiese 1938. 62, 184—185. 1.

¹⁵ Výstava 1937. 237/a—d. 244. sz.

¹⁶ Výstava 1937. 247. sz.

¹⁷ Výstava 1937. 261. sz.; Genthon I., Magyar műkincsek Csehországban. (Kny. Apolló). Bp. 1937. 6. 1.; L'art ancien en Tchécoslovaquie. Musée des Arts Décoratifs. (Paris) 1957. 259. sz.

¹⁸ Výstava 1937. 224. sz.; Schürer—Wiese 1938. 79, 202. 1.; Die Kunst in der Slowakei (szerk. Šourek, K.). Prag 1939. 61. 1., 458. sz., 457. kép. A svábfalvi Madonnáról: Výstava 1937. 261/.. sz.; Die Kunst in der Slowakei (szerk. Šourek, K.). Prag 1939. 61. 1., 457. sz. 458. kép.; Gerevich L., A felvidéki szobrászat stílusfejlődése. (Kny. Szépművészet) Bp. 1943. 12. 1. 12. kép.; Národní Galerie v Praze. Sbirka starého umění. Praha 1949. 518. sz.; L'art ancien en Tchécoslovaquie. Musée des Arts Décoratifs. (Paris) 1957. 261. sz.

¹⁹ Výstava 1937. 221. 254/a—b. sz.

²⁰ Güntherová—Mayerová, A., Pamiatky pozdnej gotiky v Turci. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXI. (1937) 81—85. 1.

²¹ Güntherová—Mayerová, A. i. m. 82, 85. 1.

²² Csánky D., Szepeshelyi táblafestészet a XV—XVI. században. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VIII. Bp. 1937. 13.; Magyarország műemléki topográfiája I. Esztergom műemlékei I. (Szerk. Genthon I.). Bp. 1948. 152. 1.

²³ Csánky M., A löcsei Vir dolorum oltár. Magyar Művészet XIII. (1937). 61.; Schürer—Wiese 1938. 80., 204. 1.

²⁴ Schürer, O.—Wiese, E., Kunst in der Zips. (Erster Bericht...) Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft III (1936) 224. 1.; Wiese, E., Die Plastik der Zipser Deutschen. Pantheon XXI (1938) 53. 1. Schürer—Wiese 1938. 60, 182. 1.

²⁵ Schürer—Wiese 1938. 63. 1.

²⁶ I. m. 62, 183, 184.

²⁷ Schürer, O.—Wiese, E., Kunst in der Zips. (Erster Bericht...) Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft III (1936) 225. 1.; Schürer—Wiese 1938. 60., 181. 1.; Kampis A., Középkori faszobrászat Magyarországon. Bp. 1940. 21. 1. (A továbbiakban: Kampis 1940).

²⁸ Schürer, O.—Wiese, E., Kunst in der Zips. (Erster Bericht...) Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft III. (1936) 225. 1.; Schürer—Wiese 1938. 61. 184. 1.

²⁹ Schürer—Wiese 1938. 62. 185. 1.; Bachmann, H., Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler. Brünn—München—Wien 1943. 114. 1.

³⁰ Schürer—Wiese 1938. 80., 205. 1.

³¹ I. m. 62, 204. 1.

³² I. m. 79. 204. 1.

³³ I. m. 63, 69, 190. 1.

³⁴ I. m. 57, 80, 204—205. 1.

³⁵ Güntherová—Mayerová, A., Príspevky k dejinám výtvarného umenia v Turci. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXIV—XXXV (1940—1941) 57, 58, 61, 64, 65. 1.

³⁶ Güntherová—Mayerová, A., Madona zo Šenvizu. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXIV—XXXV (1940—1941) 77—80. 1., 2. kép.

³⁷ Güntherová—Mayerová, A., Dejiny a súpis vývarných pamiatok Oravy. Sbornik Slovenského Národného Múzea (Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti) XXXVI—XXXVII (1942—1943) 136. 1.

³⁸ Kampis 1940, 11, 145. 1.

³⁹ I. m. 21. 1.

⁴⁰ I. m. 86, 149. 1.

⁴¹ Vaculik, V., Gotické tabule v Liptovskom Sv. Mikuláši. Bratislava 1944.; Lorač, E., Umelecko-historické pamätne kostoly na Slovensku. Trnava 1957. 137. 1.

⁴² Wagner, V., Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948. 19. 1.

⁴³ Struhár, A., Portál románskeho kostolika v Ilije a jeho rekonštrukcia. Pamiatky a Múzea II (1953) 47. 1., kép: 46. 1.

⁴⁴ Slovenská Národná Galéria. Tri roky SNG. Prirastky slovenského umenia za roky 1951—1953. Bratislava 1954. 227, 228, 229, 230. sz.

⁴⁵ Divald K., Felső-Magyarország gótikus szárnyasoltáiról. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei III. Bp. 1924. 17.; E. K., Madony v kostoloch v Koši, Kláčne a v Lazanoch. Pamiatky a Múzea IV (1955) 91. 1. 75. kép.

⁴⁶ E. K., i. m. 91—92. 1. 73—74. kép.

⁴⁷ Fodor, P. M., K problematike reštaurovania na Slovensku v posledných rokoch. Pamiatky a Múzea V (1956) 189. 1. A két oltár fényképét a pozsonyi szlovák műemléki hivatalnak, Pavel Fodornak köszönöm.

⁴⁸ L'art ancien en Tchécoslovaquie. Musée des Arts Décoratifs (Paris). 1957. 267. sz.

⁴⁹ Šásky, L., Z výsledkov súpisu pamiatok. Pamiatky a Múzea VIII (1959) 36—38. 1., 53, 56, 59. kép.

⁵⁰ Balogh, J., L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale II. Acta Historiae Artium VI (1959) 21—26. 1.

⁵¹ Mihalik J., Vezető a Sáros megyei múzeum gyűjteményeiben Bártfán. Kassa 1906. 61. 1.; Výstava 1937. 241. sz.; Gerevich L., A felvidéki szobrászat stílusfejlődése (Kny. Szépművészet). Bp. 1943. 14. 1., 27. kép.

⁵² Divald K., Húsvét a régi magyar művészetben. Vasárnapi Ujság LIX (1912) 275. 1.

⁵³ Divald K., Szepes vármegye művészeti emlékei II. Bp. 1906. 90. 1. — Kérdéses, vajon erre vonatkozik-e Šourek kötetének megjegyzése, amely Szepeshelyen futólag egy Krisztus szobrot említ. Die Kunst in der Slowakei. Prag 1939. 25. 1.

⁵⁴ Divald K., i. m. 48. 1.; Schürer—Wiese 1938. 79, 202. 1.

⁵⁵ A kassai százéves egyházmegye történeti névtára és emlékkönyve I. Kassa 1904, 340. 1.; Divald K., Felvidéki sétat. Bp. 1925. 104. 1. Csánky D., Tanulmányok a szepességi táblaképfestészet XVI. századi történetéből. Magyar Művészet XIII (1937) 345. 1.

⁵⁶ Divald K., Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közönlőye (a továbbiakban MMÉEK) XLV (1911) 550. 1.; Divald K., Turóc vármegyei kutatások. Múzeumi és Könyvtári Értesítő (a továbbiakban MKÉ) VI (1912) 11—12. 1.; Güntherová—Mayerová, A., Príspevky k dejinám výtvarného umenia v Turci. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXIV—XXXV. (1940—1941) 64. 1.

⁵⁷ Divald K., Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 550. 1.; Divald K., Turóc vármegyei kutatások. MKÉ VI (1912) 12. 1.; Güntherová—Mayerová, A., Pamiatky pozdnej gotiky v Turci. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXI (1937) 83. 1.; Radocsay D., Elfelejtett és elveszett középkori magyarországi táblaképek. Művészettörténeti Értesítő II (1953) 98. 1.

⁵⁸ Divald K., Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 550. 1.; Divald K., Turóc vármegyei kutatások. MKÉ VI (1912) 12. 1.; Radocsay D., i. m. 98. 1.

⁵⁹ Visegrádi J., Turóc vármegye egyházi műemlékei. Archaeológiai Értesítő XIX (1909) 195. 1.; Divald K., Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 549. 1.; Güntherová—Mayerová, A., Pamiatky pozdnej gotiky v Turci. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXI (1937) 85. 1.; Kampis 1940. 135. 1.

⁶⁰ Visegrádi J., i. m. 196. 1.; Kampis 1940. 135. 1.; Güntherová—Mayerová, A., Príspevky k dejinám výtvarného umenia v Turci. Sbornik Muzeální Slovenskej Spoločnosti XXXIV—XXXV (1940—1941) 56. 1.

⁶¹ Divald K., i. m. 553. 1.

⁶² Ipolyi, A., Schematismus historicus dioecesis neosoliensis. Neosolii 1876, 253. 1.; Divald K. i. m. 553. 1.; Güntherová—Mayerová, A., i. m. 64. 1.

⁶³ Römer F., Régi falképek Magyarországon. Bp. 1874. 156. 1.; Myskowszky V., Árva megye műemlékei. Archaeológiai Értesítő XIII (1893) 428. 1.; Güntherová—Mayerová, A., Dejiny a súpis

výtvarných pamiatok Oravy. (Kny. Sborník Slovenského Národného múzea). T. Sv. Martin 1944. 38. l.

⁶⁴ *Ipolyi, A.*, i. m. 198. l.; *Divald K.*, Zólyom vármegye csúcsíveskori szárnyasoltárai. MMÉEK XLVII (1909) 125. l.; *Wagner, V.*, Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930. 91. l.; *Wagner, V.*, Neskorogotická tabulová maľba slovenská. T. Sv. Martin 1941. 26. l.

⁶⁵ *Divald K.*, A besztercebányai múzeum kalauza. Bp. 1909. 81. l.; *Divald K.*, Zólyom vármegye csúcsíveskori szárnyasoltárai. MMÉEK XLIII (1909) 125. l.; *Kampis* 1940. 66, 198. l.

⁶⁶ *Divald K.*, i. m. 125. l.

⁶⁷ *Divald K.*, Szepes vármegye művészeti emlékei. Bp. 1906. I. 61. l.; II. 43—44, 45—46, 48, 53, 78. l.

⁶⁸ *Némethy L.*, A vitkőci templomról. Archaeológiai Értesítő XXX (1910) 61. l.

⁶⁹ E kettő fényképét dr. Jiří Kostkának köszönöm. A kalácsi oltárka két szárnya a táblafestéssel foglalkozó eddigi irodalomban ismeretlen.

⁷⁰ *Divald K.*, Magyarország középkori szárnyasoltárai. MMÉEK XII,II (1908) 121. l.

⁷¹ *Myskovszky, V.*, Holzkirchen in den Karpathen. Mittheilungen der K. K. C. C. ... N. F. VI (1880) XLII; *Myskovszky V.*, Adalék régi fatemplomaink ösmeretéhez. Archaeológiai Értesítő XIV (1894) 240, 242. l.

⁷² *Mihalik J.*, Vezető a Sáros vármegyei múzeum gyűjteményeiben Bártfán. Kassa 1906. 24, 63. l.

⁷³ *Divald K.*, Archaeológiai kutatások. MKÉ I (1907) 21. l.

⁷⁴ *Myskovszky V.*, Sáros megyei műemlékek. Archaeológiai Értesítő XIV (1894) 405. l.; *Divald K.*, A farafaragás. Az iparművészet könyve II. (szerk. Ráth Gy.). Bp. 1905. 241. l.; *Tóth S.*, Sáros vármegye monográfiája III. Bp. 1912, 689. l.

⁷⁵ *Divald K.*, Felvidéki sétat. Bp. 1925. 124. l.

⁷⁶ *Divald K.*, A farafaragás. Az iparművészet könyve II. (szerk. Ráth Gy.). Bp. 1905. 248. l.

⁷⁷ A kassai múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma. Kassa 1903. 4136. sz.

⁷⁸ *Ipolyi A.*, A középkori szobrászat Magyarországon. Pest 1863. 55. l.; *Divald K.*, Az eperjesi Szent Miklós templom. Művészet I (1902) 398. l.; *Divald K.*, A farafaragás. Az iparművészet könyve II (szerk. Ráth Gy.). Bp. 1905. 248. l.; *Divald K.*, Magyarország középkori szárnyasoltárai. MMÉEK XLII (1908) 126. l.; *Kenczler H.*, Szárnyasoltárok a Felvidéken. Archaeológiai Értesítő XXXII (1912) 441. l.; *Tóth S.*, i. m. 693. l.; *Divald K.*, Az eperjesi Szent Miklós templom. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyve IV Bp. 1927 50. l.; *Kampis A.*, A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Bp. 1932. 22—23. l.; *Wagner, V.*, Vrcholne gotická drevená plastika na Slovensku. (Kny. Sborník Matice Slovenskej). T. Sv. Martin 1936. 27. — *Wagner, V.*, Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948. 29. l.

⁷⁹ *Myskovszky V.*, Liptó megye középkori építészeti műemlékei. Archaeológiai Közlemények XI (1877) 17—18. l.

⁸⁰ *Divald K.*, Liptó megyei kutatások. MKÉ I (1907) 178. l.; *Divald K.*, Szárnyasoltárok Liptó, Árva és Trencsén vármegyében. MMÉEK XLVI (1912) 659—660. l.

⁸¹ *Divald K.*, Árva megyei kutatások. MKÉ I (1907) 92. l.

⁸² *Divald K.*, Szárnyasoltárok Liptó, Árva és Trencsén vármegyében. MMÉEK XLVI (1912) 664. l.

⁸³ *Divald K.*, Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 553. l.

⁸⁴ *Divald K.*, Turóc vármegyei kutatások. MKÉ VI (1912) 11. l.

⁸⁵ *Divald K.*, Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 553. l.

⁸⁶ *Visegrádi J.*, Turóc vármegye egyházi műemlékei. Archaeológiai Értesítő XXXI (1911) 104. l.

⁸⁷ *Divald K.*, i. m. 551. l.

⁸⁸ *Divald K.*, A besztercebányai múzeum kalauza. Bp. 1909. 86, 87. l.

⁸⁹ *Ipolyi, A.*, Schematismus historicus dioecesis neosoliensis. Neosolii 1876. 192 l.; *Divald K.*, i. m. 81, 86. l.

⁹⁰ *Divald K.*, i. m. 86, 88. l.

⁹¹ *Divald K.*, Zólyom vármegye csúcsíveskori szárnyasoltárai. MMÉEK XLIII (1909) 125. l.

⁹² *Divald K.*, i. m. 125. l.

⁹³ *Ipolyi, A.*, i. m. 125. l.

⁹⁴ *Divald K.*, Zólyom megyei kutatások. MKÉ III (1909) 81. l.

⁹⁵ *Tóth, A.*, Thomka gyűjtemény. A Gyűjtő I (1912) 63. l.

⁹⁶ *Ipolyi, A.*, i. m. 331. l.; Magyarország vármegyéi és városai. Bars vármegye. Bp. 1902. 12. l.

⁹⁷ A MOB működése az 1903—1911. években. Magyarország Műemlékei III (1913) 288. l.

⁹⁸ *Ipolyi, A.*, i. m. 316. l.; *Divald K.*, Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 540. l.

⁹⁹ *Divald K.*, i. m. 540. l.

¹⁰⁰ *Divald K.*, i. m. 540. l.; *Divald K.*, Bars és Hont vármegyei kutatások. MKÉ V (1911) 165. l.; *Divald K.*, Felvidéki sétat. Bp. 1925. 193. l.

¹⁰¹ Gindl József levele Mojzer Miklóshoz 1959. július 20-án. Az adatot Mojzer Miklósnak köszönöm.

¹⁰² *Divald K.*, Bars és Hont vármegyei kutatások. MKÉ V (1911) 163. l.

¹⁰³ *Divald K.*, Csúcsíveskori szárnyasoltárok Hont vármegyében. MMÉEK XLIV (1910) 52. l.

¹⁰⁴ *Divald K.*, Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 540. l.; *Divald K.*, Bars és Hont vármegyei kutatások. MKÉ V (1911) 165. l.; *Divald K.*, Felvidéki sétat. Bp. 1925. 193. l. Fényképét dr. Jiří Kostkának köszönöm.

¹⁰⁵ *Divald K.*, Szárnyasoltárok Liptó, Árva és Trencsén vármegyében. MMÉEK XLVI (1912) 683. l.; *Divald K.*, Trencsén megyei kutatások. MKÉ VI (1912) 243. l.; *Divald K.*, Felvidéki sétat. Bp. 1925. 212. l.

¹⁰⁶ *Sándorfi N.*, Adalék a haluziczi román templom történetéhez. Egyházművészeti Lap V (1884) 356—359. l.; *Divald K.*, Szárnyasoltárok Liptó, Árva és Trencsén vármegyében. MMÉEK XLVI (1912) 683. l.

¹⁰⁷ *Balogh, A. F.*, Beatissima virgo Maria ... II. Agriae 1876 488. l.; *Divald K.*, i. m. 683. l.; *Divald K.*, Trencsénmegyei kutatások. MKÉ VI (1912) 243. l.

¹⁰⁸ *Divald K.*, Felső-Magyarország gótikus szárnyasoltáiról. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei III. Bp. 1924. 17. l.

¹⁰⁹ *Könyöki J.*, Visszapillantás a Nyitra, Turóc és Liptó megyékben tett régészeti kirándulásra. Archaeológiai Közlemények VIII (1871) 89. l.; *Ipolyi, A.*, Schematismus historicus dioecesis neosoliensis. Neosolii 1876. 386. l.; *Divald K.*, i. m. 17. l.

¹¹⁰ *Némethy L.*, A vitkőci templomról. Archaeológiai Értesítő XXX (1910) 59. l.

¹¹¹ *Divald K.*, Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. MMÉEK XLV (1911) 551—552. l.

¹¹² *Edvi Illés P.*, Csallóközi úti-képek. Vasárnapi Ujság V (1858) 30. l.; *Ipolyi Stummer, A.*, Beschreibung der Baudenkmale der Insel Schütt (Csallóköz) in Ungarn. Mittheilungen der K. K. C. C. ... III (1858) 183. l.; *Ipolyi A.*, A Csallóköz műemlékei. Archaeológiai Közlemények I (1859) 100. l.; *Divald K.*, Felső-Magyarország gótikus szárnyasoltáiról. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei III. Bp. 1924. 17. l.

¹¹³ *Genthon I.*, Magyarország műemlékei. Bp. 1951. 442. l.

¹¹⁴ *Csányi K.*, A Vas vármegyei műtörténeti kiállítás katalógusa. Szombathely 1912. 13. l.; 169. sz.; Fényképére Balogh Jolán hívta fel a figyelmet, ezúton mondok köszönetet érte.

¹¹⁵ *Roth, V.*, Das Altarwerk zu Malmkrog. Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde XXV (1902) 125. l.; *Roth, V.*, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Strassburg 1906. 32. l.; *Éber L.*, Erdélyi szobrászati emlékek. Művészet VIII (1909) 179. l.; *Roth V.*, Az almakeréki templom és műkincsei. Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárából III (1912) 169—170. l.; *Roth V.*, Erdély szárnyasoltárai. Magyarország Műemlékei III (1913) 118. l.; *Roth, V.*, Siebenbürgische Altäre. Strassburg 1916. 14. l.

¹¹⁶ *Roth V.*, Erdély szárnyasoltárai. Magyarország Műemlékei III (1913) 139. l.

¹¹⁷ *Balogh J.*, Ungarische Kunstdenkmäler im heimgekehrten Siebenbürgen. (Kny. Ungarn). Bp. 1941. 7. l.; *Balogh J.*, Az erdélyi renaissance. Kolozsvár 1943. 129, 305. l. 226. kép.

¹¹⁸ *Radocsay D.*, Elfelejtett és elveszett középkori magyarországi táblaképek. Művészettörténeti Értesítő II (1953) 91—99. l.

¹¹⁹ Egyet. Kvtár. Hevenesi gyűjt. 54. köt. 74—75, 119. l. (Náray canonica visitatio 1692). A továbbiakban is a Művészettörténeti Dokumentációs Csoport cédulaanyagából, Boros Vilma jegyzetei alapján.

¹²⁰ Egyet. Kvtár. Hevenesi gyűjt. 54. köt. 16—19, 42, 65—66, 118, 120. l.

¹²¹ Uo. 57. köt. 49—50, 56, 34—35. l.

¹²² Uo. 54. köt. 16, 59—61, 119. l.

¹²³ Uo. 60. köt. 157—160, 165—166, 170—171. l. (Miller canonica visitatio 1700).

¹²⁴ Egyet. Kvtár. Hevenesi gyűjt. 61. köt. 97—103, 115—116, 131, 139, 141. l.

¹²⁵ Radocsay D., i. m.

¹²⁶ Egyet. Kvtár. Hevenesi gyűjt. 54. köt. *Valaszka* „Unum altare antiquum haeret in sacristia confractum.” p. 57—59, 119. 57. köt. *Nyitratormás* (Chrenovec) három régi oltáráról (Mária, Mihály, Mária) p. 64—65.; *Kostolnafa*(?) „...habet altare unum Bssimae V. antiqui operis, ...” p. 71.; *Lelóc* (?) „Habet Altare ... item aliud laterale antiquum B. V. ...” p. 73—74.; *Nagydovórán* (?) „habet Altaria 2. ... aliud antiqui operis ejusdem Virginis, ...” p. 102.; *Szentkereszt* (?) „Habet Altare antiqui operis, cum statua B. V. ad latus crucifixum magnum ligneum, ...” p. 117—118.; 60 (61) köt. *Süvete* (Sivetice) „Habet altaria duo lateralia, et unum in Sanctuario antiqui & pulchri operis deauratum, iam vero omnia destructa & ... eorum statuae dispersim jacent.” p. 36.; *Gecel-falva* (Gecelovce) „...altaria No 5. sed destructa...” p. 39—40.; *Alsósajó* (Nižna Slaná) „... altaria habet tria antiqua & confracta ...” p. 44—45. *Kisveszvár* (Malá Poloma) „... altaria tria antiqua & destructa.” p. 46.; *Villa Palmarum* (?) „In Ecclesia sunt altaria quinque, sed quatuor diruta et destructa, quibus SS. dedicata fuere, ignoratur...” p. 160.; *Márkusfalva* (?) „Altaria fuerunt quatuor sed tempore Calvinisticae protes. multis ante reformationem annis feruntur combusta, exigua pulcherrimi olim operis relicta memoria, et

sculptura in maiori altari B. M. V. in caelos assumptae dicato. De reliquis non scitur, quibus SS. fuerint dicata.” p. 155.; 61. köt. *Menguszfalva* (Mengušovce) „Altare unum S. Thomae dicatum, fuerunt tria, sed totaliter destructa et desolata.” p. 132.; *Vagen-drúszel* (?) „Altaria sunt 4 et quidam valde antiqua, quae ab haereticis partim sunt destructa, ...” p. 134.; *Gölnicbánya* (Göllnitz) „Altaria sat pulchri et solide antiqui operis...” p. 135. 1.; *Szepes-zsentgyörgy* (Jurské) három elhanyagolt oltáról olvasunk. 143. 1.; *Detrefalva* (Olcava) „Altaria tria simplicissima, vetustissima. Ium B. M. V. natae. 2um S. Mariae Magdaleneae. 3um S. Catharinae dicata, per Tartaros confracta.” 150.; *Dománfalva* (Domaňovce) „Altaria sunt in Ecclesia quatuor. Summum pulchri operis antiqui S. Stephano protomartyri. 2um Gloriosae V. Mariae. 3um S. Nicolao Eppo et Conf. 4um S. Catharinae V. et Martyri dicata aequae pulchri operis veteris.” 152.; *Királyhegyfalva* (Šumjác) „Altare habet parvum et iam antiquam, in cuius medietate est Imago Transfigurationis Dni depicta, ...” 6.; *Csetnek* (Štitník) „...habens antea Altare unum antiquum ... in eadem Eccla ex partibus habentur altaria antiqui operis No 8.” 17—20.; *Kuntapolca* (Kunová Teplice) „Altare habet unum antiqui operis.” 20.; *Rozsnyó* (Rožňava) „Habet Altaria No 5. quorum majus in sanctuario est sat commodum adhuc & quasi renovatum, alia vero lateralia antiqui operis, et quasi semidestructa.” 21—22. A latin szövegek átnézését Szilágyi János Györgynek köszönöm.

IKERSZENTÉLYES, KÉTHAJÓS CSARNOKTEMLOMOK A KÖZÉPKORBAN

A kéthajós tér évezredek óta mint a térkapcsolás leg-egyszerűbb formája ismeretes.

Az ókor kultikus építészetében azonban mégsem emelkedett nagyobb jelentőségre, mivel alapformája a funkcionális igényeket (pl. az istenszobor axiális beállítása) nem elégítette ki. Mindezek után figyelemreméltó, hogy a középkor folyamán bizonyos ideig, bizonyos területeken tipikussá vált. Így például elterjedtségének ekkori mértékére jellemző, hogy Ausztria területén a XV—XVI. sz.-ból származó, két és háromhajós csarnoktemplomok számaránya közel azonos.¹ E statisztikai adat természetesen egyetemes, európai viszonylatban szélső értéket jelent, azonban a fennmaradt emlékenyag és egyéb utalások alapján bizonyos, hogy ekkoriban meglehetősen gyakran építettek kéthajós csarnoktemplomokat másutt is, főleg a mai Dél-Németország, Franciaország és Cseh-szlovákia területén. Ám meglepő a változás, amely a továbbiak során, a reneszánsz és a barokkstílus idején következett el: a templomépítészetben, egy-két szórványos példától eltekintve, megszűnt a kéthajós tértípus alkalmazása.

A fentiek alapján szinte önkéntelenül felvetődik a kérdés: Mi volt az az építészeti tartalom, funkcionális igény, amely bizonyos esetekben a középkor folyamán szükségessé tette a templomok e sajátos elrendezési módját, és a későbbiekben, a reneszánsz és a barokk stílus folyamán miért halt el szinte nyomtalanul e térforma?

Az eddigi tudományos kutatás még távolról sem határozta meg egyértelműen a feleletet. A XIX. sz. művészeti építészettörténetében a kéthajósság kérdését meglehetősen értetlenül, sőt sokszor ellenségesen kezelték. Térformáját primitívnek, művészileg értéktelennek tekintették, s így történeti kutatásával sem igen foglalkoztak. Gondolkodásmódjuk a XX. sz. munkásságára is rávetült, s talán ennek tudható be, hogy csak az utóbbi évtizedek során történtek e területen jelentősebb kutatások.

*

Sokan a kéthajósság eredetét, alkalmazásának gyakoriságát a szerkezeti gazdaságosság mellett csupán valamiféle formális átvétellel magyarázták. Így például Karl Simon: „Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland” c. munkájában,² és Josef Neuwirth:

„Geschichte der Baukunst” c. összefoglalásában³ a tértípus eredetének gyökerét a profánépítészetben kereste. Fejtegetéseiket Karl Ginhart: „Über die Zweischiffigkeit in nordischen Baudenken des Mittelalters” c. tanulmányában érlette tovább, és arra a következtetésre jutott, hogy a kéthajós templomépítészeti lényegében az északi, világi rendeltetésű faépítészetből származtatható.⁴

A kutatók másik csoportja viszont — Ginhartéktól függetlenül, vagy éppen gondolataikat tovább kamatoztatva — úgy vélte, hogy a formális átvétel minden bizonnyal funkcionális igénynek is indokolnia kellett. Több évtizedes múlttal rendelkezik például az a hipotézis, amely szerint a kéthajós csarnoktemplomok térszélei általában a férfiak és a nők elkülönítésére szolgáltak.⁵ Egy másik, ugyancsak régebbi eredetű feltevés szerint e templomtípust két testvériség, vagy két különböző hivatású társaság építhette a célból, hogy istenüknek közös fedél alatt, de egymástól mégis elkülönülve áldozhassanak.⁶ Ezt a magyarázatot J. K. Merinsky: *Der zweischiffige Kirchenbau* c. tanulmányában tárgyalta részletesebben.⁷ Szerinte e sajátos térforma a gótika idején a bányászok és a polgárság viszonyát tükrözte.⁸

A kéthajósság funkcionális-tartalmi kérdésének vizsgálatában később igen jelentős szerepe volt Richard Kurt Doninnak. E problémával „Bettelordenskirchen in Österreich” c. művének külön fejezetében,⁹ valamint „Zur Kunstgeschichte Österreichs” c. gyűjteményes munkájának egyik tanulmányában¹⁰ foglalkozott hosszasan. Elfogadta ugyan Ginharté hipotézisét, de ezen túlmenően a templomépítészetben a kéthajósságot részben a koldulórendek különleges térgényével magyarázta, részben pedig magáévá tette azt a korábbi véleményt, hogy az ikerszentélyes típus sajátos elrendezési módja a különböző polgári céhek elválasztását szolgálta. Doninnal lényegében egyetértve, hasonló értelemben foglalkozott a kéthajósság kérdésével Walter Buchowiecki „Die gothischen Kirchen Österreichs” c. összefoglaló művében.¹¹ Az előző feltevésekhez viszonyítva érdekes továbbfejlődést jelent az a gondolata, amelyet a bencés szerzetesrend középkori templomépítészetének vizsgálata során vetett fel. A kettős főoltár magyarázatát kutatva ugyanis bizonyos esetekben utalt a búcsújáró kegyhely és a szerzetesi funkció együttes lehetőségére.

A fenti tanulmányokon kívül meg kell még említenem azokat, amelyek a kéthajósság kérdését nem annyira általánosságban, egyetemes szinten vizsgálták, mint inkább helyi vagy nemzeti vonatkozásait tárgyalták. J. K. Merinsky: „Die zweischiffigen Kirchen des ob-öst. Alpenvorlandes” c. értekezésében¹² például matematikai és geometriai összefüggéseket keresett, hogy az általa vizsgált néhány templom építészeti kapcsolatait meghatározza. Václav Mencl pedig, „Česká Architektura doby Lucemburské” c. összefoglaló munkájában a probléma csehszlovák vonatkozásait dolgozta fel.¹³ Vizsgálatai alapján a kéthajós templomépítészetet a huszita mozgalommal hozta kapcsolatba.

Az eddigi eredmények összefoglalása több tanulság levonására készítet. Mindenekelőtt az utóbbi évtizedek kutatásai alapján nyilvánvaló, hogy a kéthajós templomépítészeti problematikája bonyolultabb, mint ahogyan azt régebben sejtették. Éppen azért első közelítésben, megfelelő részletkutatások nélkül, egyetemes szinten megoldani nem igen lehetséges.

A végleges célt tekintve különösképpen előremutató Donin és Buchowiecki munkássága azért, mert ők vállalták magukra a típusokra bontás nehéz feladatát. Az emlékanagy e határozott szétválasztása ugyanis véleményem szerint két szempontból is elengedhetetlenül szükséges: egyrészt kiküszöböli a túlzott általánosításból adódó hibák lehetőségét, másrészt céltudatossá teszi, egyértelműen meghatározza a további kutatás irányát. Úgy gondolom, hogy e tekintetben akkor járunk el a leghelyesebben, ha először országhatárokra tekintet nélkül térben és időben nyomon követjük egy-egy kéthajós tértípus keletkezését – alakulását – elhalását, és e változások funkcionális-tartalmi indítékait keressük. Így a kéthajós templomépítészeti problematikáját mintegy hosszmetsetekre bontjuk, s a jelenségeket vizsgálva átfogó törvényszerűségekre következtethetünk. A továbbiakban azután már a nemzeti, helyi építészeti-művészettörténeti kutatóinak feladata, hogy az egyedi elszíneződések sajátosságait feltárja, elemezze, s a problémákör megoldásának végleges szintézisét előkészítse.

*

A fenti megfontolások alapján vállalkoztam mintegy kísérletképpen, az ikerszentélyes elrendezésű kéthajós csarnokterek vizsgálatára.

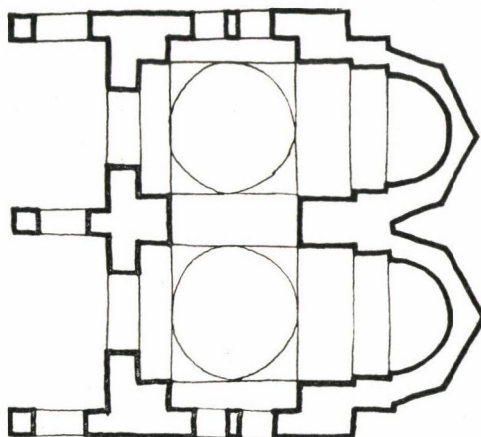
Az eddigi megállapítások közül kizártnak tartom azokat a feltevéseket, amelyek e tértípus eredetét, életét csupán formai átvétellel, vagy legjobb esetben szerkezeti egyszerűséggel magyarázzák. Az ikerszentélyes kéthajós csarnoktemplom márcsak határozott térformájával is amellet tanúskodik, hogy különleges elrendezési módja eredetileg valamiféle funkcionális igényt, tartalmi kívánságot elégíthetett ki.

Nem tartom hihetőnek azt az elképzelést sem, hogy e templomokat a férfiak és a nők, vagy középkori testvériségek elválasztására építették. Ha ez lett volna az indító ok, akkor a kettős hajó mellett miért volt szükség két szentélyre? Másrészt, ha e tértípus csupán a céhek elválasztására szolgált volna, akkor miért szűnt meg szinte egyetemesen a reneszánsz, illetve a barokk stílus idején, amikor a céhtestületek továbbra is elkülönültek egymástól?

Megfontolkoztató viszont Buchowieckinek az a tétele, amelyben a szerzetesi kegytemplomok kettősségére hívja fel a figyelmet. Ily funkció a páros szentélyeknek két különböző, de azonos fontosságú rendeltetést biztosíthatott. Mielőtt azonban behatóbban foglalkoznék e kérdéssel, ismertetem, s lehetőségem keretein belül megvizsgálom azokat az ikerszentélyes, kéthajós templomokat, amelyekről valamiféle műszaki vagy irodalmi leírás rendelkezésemre áll.

*

Az ikerszentélyes, kéthajós templomok egyik korai, s kétségtelenül legtávolabbi példáját Josef Strzygowski „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte” c. munkájában publikálta.¹⁴ Az általa leírt templomrom Kis-

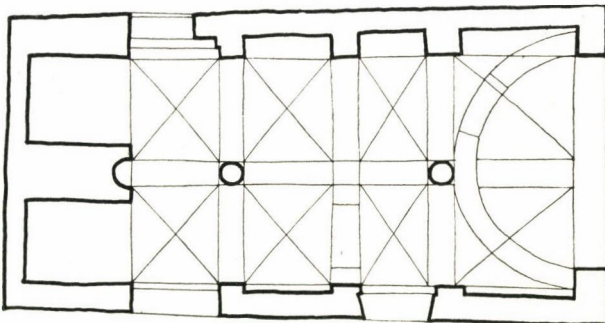


1. ábra, Uch Ayak (Ütschajak): Templom

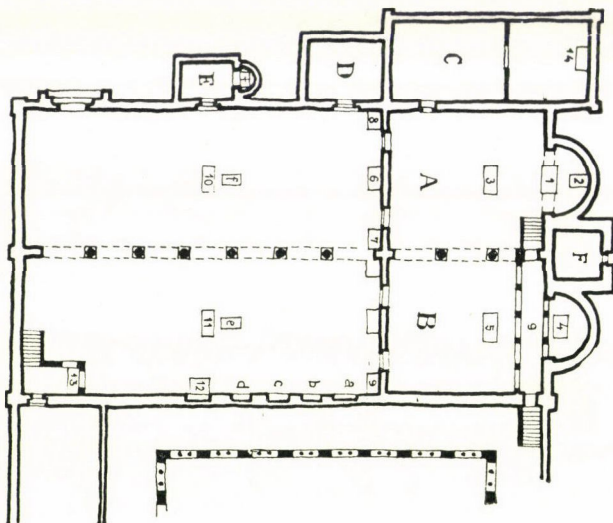
ázsiában, Kirshertől északkeleti irányban öt óra járányira helyezkedik el, s környező területét Uch Ayak (Ütschajak)-nak hívják. A romos állapotban fennmaradt templom nevét tudomásom szerint az eddigi történeti kutatás még nem határozta meg. Építési idejét tekintve sem alakult ki egyöntetű vélemény. Egyes francia művészettörténészek az architektúra jellege alapján úgy vélték, hogy az épület a X. sz. előtt nem állhatott.¹⁵ Strzygowski szerint a középbizánci stílus idején épülhetett.¹⁶ A templom egykori rendeltetésére nézve Strzygowski feltételezte, hogy talán mauzoleum volt, s két szent tiszteletére, esetleg egy uralkodópár adományából létesíthették. Véleményét történeti adatokkal nem igazolta (1. ábra).

*

Ugyanennek az épülettípusnak másik korai emléke a zarái S. Pietro Vecchio épülete. Architektonikus jellege és néhány levéltári adat alapján keletkezésének idejét az építészettörténet a X. sz. előttre tette.¹⁷ Az alkotás építője nem ismeretes.¹⁸ A későbbiekben valószínűleg átalakíthatták. Erre utal, hogy először Sta Maria della Piazzola-nak majd Sta Marcella-nak keresztelték át. A hajóban látható harántfal, valamint a nyugati oldalon mutató apszismaradvány kompozíciós szerveslensége ugyancsak utólagos változtatásokra hívja fel a figyelmet. A templom XIX. sz-i restaurátora G. Schmirich viszont e falrészeket – legalábbis részben – egykorúnak hitte a templom egészével és arra következtetett, hogy már eredetileg a megkeresztelték és a katechumenek elválasztására szolgált.¹⁹ (2. ábra).

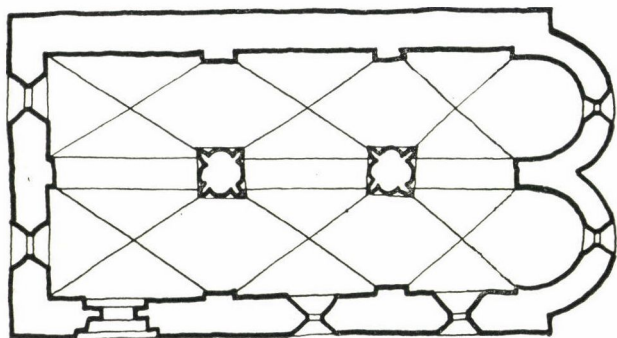


2. ábra. Zara: S. Pietro Vecchio



3. ábra. Augsburg: Szt. Ulrik és Afra egykori temploma. — J. A. Endres rekonstrukciója alapján készített rajz. A. Afra kórus B. Ulrik kórus C. Sekrestye D. Bartholomäus kápolna E. Ágnes kápolna F. Torony a. Szt. Adalbert sírhelye b. Szt. Nidger sírhelye c. Szt. Winkterp sírhelye d. Szt. Simpert sírhelye e. Szt. Tosso sírhelye f. Martiro sírhelye g. fal és kórusátjáró

Az elmúlt évtizedek kutatása igen érdekes eredményeket hozott napvilágra Augsburgban. Középkori leírások alapján megállapították, hogy Szt. Ulrik és Afra gótikus templomának a helyén a románkorból egy ikerszentélyes, kéthajós csarnoktér állott.²⁰ Ez 1064–1071 között Szt. Afra sírjának és egy korábbi templomnak a helyére épült. Alapítói Embriko püspök kezdeményezésére bencés szerzetesek voltak, akik itt 1012-ben települtek le, s feltehetően már ez időtől kezdve a környék plébániai teendőit is ellátták.²¹ XI. sz.-i templomuk északi hajójába Szt. Afra, déli hajójába pedig Szt. Ulrik sírját helyezték el. Minden bizonnyal a déli oldalhoz csatlakozott a kolostor. Az északihoz viszont a sekrestye épült. Tudomásunk van még arról, hogy a koraközépkor idején az Ulrik-szárnny apszisában egy Magdolna oltár állott. A XII. sz. második felében e Magdolna oltár és Szt. Ulrik sírja közé M. Hartig leírása szerint egy embermagasságú falat — J. A. Endres rekonstrukciója alapján viszont egy áttört lettner — építettek, hogy a szerzeteseket a kíváncsiak elől elrejtse.²² E szűkös állapot nem tartott sokáig, mert egy nagyobb tűzvész után a templomhoz új hosszaházat építettek, s a régi és az új épületrészt szentélyrekesztő fallal választották el. Ennek mind az Afra-, mind az Ulrik kórus felé két-két kapuzata volt. Mellettük, a hajókba néző külső oldalon három-három oltárt állítottak fel. A sekrestyét áthelyezték egy



4. ábra. Schönnau bei Meran: Szt. Márton temetőkápolna

korábbi kápolnába (Szt. Ágnes), hogy az újonnan alapított, hajók felé néző oltárokhoz közelebb legyen. — E XII. sz.-i ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom sorsa a XV. sz. végén megpecsételődött: lebontották és helyére háromhajós, nyújtott kórusú gótikus székesegyházat emeltek.

A román templom rendeltetését vizsgálva meg kell különböztetnünk a XI. és XII. sz. állapotot.

A korábbi épület búcsújáró kegyhely és szerzetesi templom lehetett. Plébániai célokat még nem szolgált, mert tudjuk, hogy az apátság a lelkipásztorkodást egy külön kápolnában (Szt. Jakab és Balázs) végeztette. Írásos adatunk van viszont arról, hogy a szerzetesek a plébániai funkciót betöltő helyiséget később keresztelő kápolnává alakították át.²³ Valószínűnek látszik, hogy a lelkipásztori tevékenység ezután már a templom terében folyt. A templom északi fele (sekrestye oldal) lehetett a plébániai rész, a déli viszont továbbra is szerzetesi célokat szolgálhatott. Bizonyára ekkor vált szükségessé a már említett fal-, vagy lettner építése, hogy a közös imára összegyűlt szerzeteseket a világi hívek zavaró tekintete elől rejtse el.

Minden bizonnyal megváltozott a használat módja, amikor a hosszaház nagyarányú bővítése után a lettner-fal mindkét kórus szélességében megépült, s ennek megfelelően a sekrestyét is nyugatabbra helyezték. A kórusrészben a szerzetesek kaphattak helyet. A lettner-fal külső oltárai népoltárok lehettek. Feltehetően a hosszaház északi részében a plébániai hívei, a déliben pedig az apátsághoz tartozók kaphattak helyet (3. ábra).

Időrendi sorban következő példánkat a Meran melletti Schönnau nevű városkában, Szt. Márton tiszteletére szentelték. A temető területén épült, s ezért elnevezése az osztrák művészettörténeti irodalomban „St. Martinikirchlein auf dem Friedhof”. Építési idejét illetően megoszlik a vélemény.²⁴ Mai, boltozott formájában minden valószínűség szerint a XII. sz. végén, vagy a XIII. sz. elején létesült. Építetőjének személye még nem ismeretes. Déli szentélyében Mária és János szoboralakja között Szt. Kereszt oltár van (?). Északi szentélyének oltárán Szt. Márton áll a koldussal, s körülöttük több mellékalak helyezkedik el. Készítésük idejét a helytörténet a formák stílusjellege alapján a XVI. sz. második felére tette.²⁵

A templom rendeltetésére vonatkozóan C. Atz úgy vélte, hogy két baráti vagy testvéri szövetség közös tégigényét szolgált. Feltevését tárgyi adatokkal nem igazolta.²⁶ Véleményem szerint az épület plébániatemplom lehetett, s a hívek köréje temetkeztek. A további kutatás dönti majd el, hogy voltak-e szerzetesi vagy kegyúri vonatkozásai (4. ábra).

A Szt. Márton templom után több mint egy évszázaddal később, a XIV. sz. közepén épült a bécsi Szt. György kápolna, amely mellé később az ágostonosok templomot emeltek.²⁷ Építetője a Szt. György lovagrend volt, s ezért „Societas capellae St. Georgii dominorum”-nak, vagy „Militum templa”-nak nevezték. Egyik szentélyében „Corpus Christi”, másikon pedig Szt. György oltár áll.

A „Corpus Christi” oldal valószínűleg liturgiai célokat szolgált, a Szt. György részt viszont minden bizonnyal gyülekező-gyűlésező térnek használták. Tehát a templom kettős rendeltetése tette szükségessé az ikerszentélyes, kéthajós elrendezést²⁸ (5. ábra).

A nöstachi Szt. Pongrác templom helyén valószínűleg már a románkorból is állott egy kápolna vagy templom. Először passauai Miklós püspök hagyatékában említik, mint a mariazelli kolostorhoz tartozó kápolnát, amely Szt. Pongrác mártír „sacelluma”.²⁹ A XV. sz. folyamán ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom formában épült

át.³⁰ Sekrestyéje a szentélypár északnyugati falához csatlakozott.³¹ A korabarokk stílus idején mindkét hajó szélességében orgonakarzatot létesítettek. A XVIII. sz. folyamán az épületben nagyméretű módosításokat végeztek. A gótikus eredetű boltozatot, valamint a középtámaszrendszert elbontották, és a belsőt famennyezettel fedték le. A templomból ekkor eltávolították a korabarokk eredetű orgonakarzatot, s magának a tituláris szentnek, Pongrácnak a szobrát is. Feltehetően e nagy átalakítás utáni időre tehető a templom 1784-es újjászentelése.³²

Véleményem szerint az ikerszentélyes, kéthajós gótikus csarnoktér olyan szerzetesi templom lehetett, amely a középkor folyamán a környék plébániai teendőit is ellátta. Feltevésemet a következő tényekre alapozom:

1. A templom szerzetesi vonatkozására középkori adat utal.³³

2. Már 1256-ban említene e területen egy plébániaegyházat, de a XV. sz.-tól kezdve bizonyosan létezett.³⁴ Ezt 1782-ben Haffnerbergbe helyezték át. A dátum egyezést mutat a nöstachi Szt. Pongrác barokkori átépítésével, s ebből a régebbi plébánia egyház és a Szt. Pongrác templom azonosságára következtetnek. Ezt majdnem bizonyossá teszi végül az az adat, amely szerint Szt. Pongrác nöstachi szobrát az 1780-as évek, tehát a plébánia áthelyezése idején éppen Haffnerbergbe, az új plébánia templomba vitték³⁵ (6. ábra).

*

Az ikerszentélyes, kéthajós csarnokterek egyik leg szebb példája a schwazi Miasszonyunk temploma. Korábbi alapokon, a XV. sz. folyamán, s a XVI. sz. elején emelték.³⁶ A templom építésében igen jelentős szerepe lehetett azoknak, akiknek síremlékeit a belsőben helyezték el. E tekintetben elsősorban említésre méltó a polgári sorból nemesi rangra emelkedő Tänzl család.³⁷ Egyikük síremléke az ú. n. „Fürstenchörl”³⁸ mellett található. E család a tiroli bányászat segítségével gazdagodott meg, s óriási vagyonát, valamint nemesi rangját ismerve nem lehetetlen, hogy köze volt a „Fürstenchörl” építéséhez, és talán a templom kegyúranak tekinthető. Az épület rendeltetését tekintve véleményem szerint kegyúri alapítású plébániaegyház lehetett, amelynek szolgálatát bencés szerzetesek látták el.³⁹

A templom közelebbi használati módjára vonatkozóan érdemes megjegyezni, hogy az északi főoltárt Mária tiszteltére szentelték,⁴⁰ a déli, Apostolok oltárát viszont még ma is bányász oltárnak nevezik.⁴¹ Ugyancsak figyelemreméltó, hogy az északi hajóban fennmaradt egy üvegablak, amelyen a pékek és a molnárok paizsa látható, a déli hajóban pedig egy másik, hasonló gótikus alkotáson egy bányászszent áll, aki kezében két kalapácsot tart.⁴² A fentiek alapján az északi oldal lehetett az a plébánia-rész, ahol a hajóban a kereskedő és kézműves polgárság foglalhatott helyet családjával. A „Fürstenchörl” melletti déli oldal viszont feltehető, hogy kegyúri és szerzetesi jelleggel rendelkezett, hajójában pedig talán a bányatulajdonos kegyúr alkalmazottai, a bányászok tartózkodtak (7. ábra).

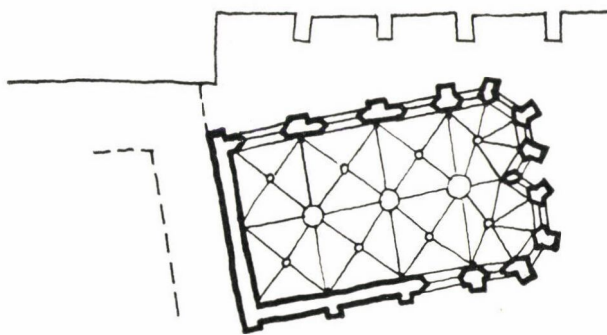
*

Rattenberg városának temploma egyhajós formában már a XIII. sz. idején állott. Ehhez a XV. sz. folyamán valamelyest keskenyebb szélességű déli hajót és szentélyt építettek.⁴³ Talán alapítására és alapítójára enged következtetni a déli kórus falán látható alábbi felirat: „Michel Awer 1473”.⁴⁴ Valószínűbb azonban, hogy e név az egykori kőfaragót jelöli. Sajnos, a belsőben igen kevés középkori részlet maradt fenn, mivel 1774-ben átépítették.⁴⁵

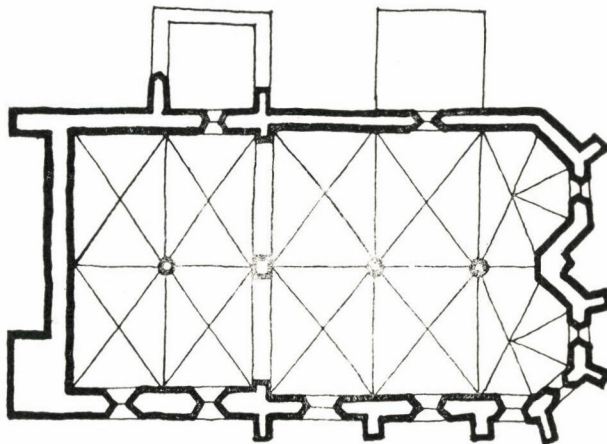
A templom rendeltetéséről mindössze annyit tudunk bizonyosan, hogy plébánia-egyház volt.⁴⁶

*

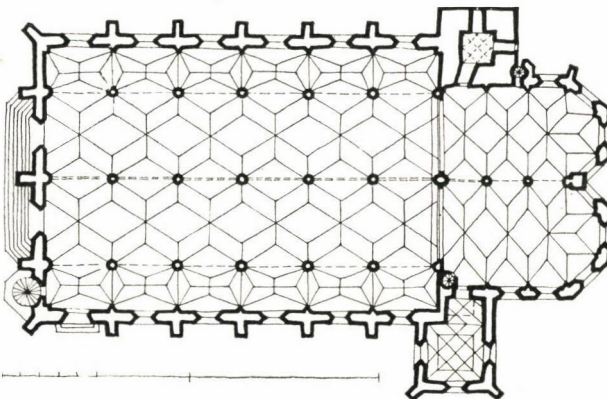
A XVI. sz. elején épült Berchtesgadenben a Miasszonyunk, másképpen „Frauenkirche am Anger” temploma.⁴⁷ Építtetője a Gregor Rainer ágostonos herceg-



5. ábra. Bécs: Szt. György kápolna

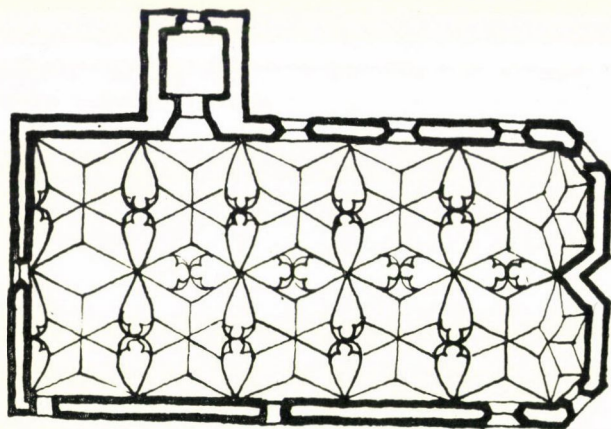


6. ábra. Nöstach: Szt. Pongrác temploma



7. ábra. Schwaz: Miasszonyunk templom

prepost volt, aki az újonnan feltárt sóbányák jövedelméből egyébként is nagyarányú építő tevékenységet folytatott.⁴⁸ A templom eleinte az apácakolostorhoz tartozott. Középkori rendeltetésére nézve egyéb adatokat nem ismerek. Érdekes, hogy e templomot a XVII. sz. végén az időtájt vették át a ferencrendiek, amidőn ugyancsak Nöstachban a Szt. András plébánia templom átépítése megtörtént.⁴⁹ A további kutatás feladata, hogy megállapítsa, vajon lehet-e a fenti megjegyzésből következtetéseket levonni (8. ábra).



8. ábra. Berchtesgaden: Miasszonyunk templom

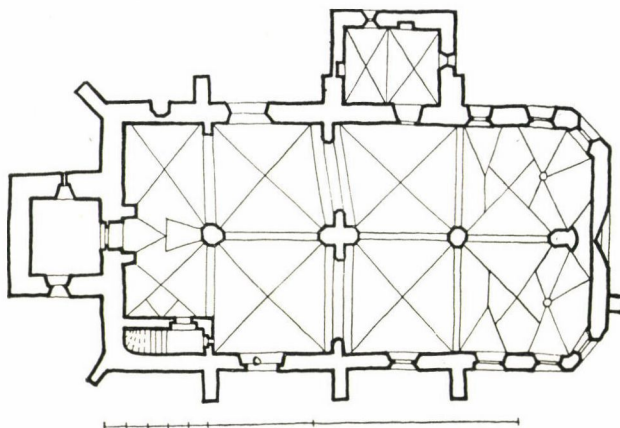
A mühlener Szt. Katalin templom északi hajója és szentélye már a XIV. sz. végén állott. Déli hajóját és szentélyét azonban csak a XVI. sz. elején építették. A bővítést Barbara von Fuchs, szül. Würsing végeztette.⁵⁰ A templom rendeltetésére vonatkozóan az oltárok vizsgálatából igen keveset olvashatunk ki, mivel azok nem középkoriak, hanem csupán a XVIII–XIX. sz.-ból származnak.⁵¹

A levéltári adatok alapján valószínű, hogy a templom kegyúri alapítású plébániaegyház volt.

A leibener Szt. Corona templom annak a győzelemnek az emlékére épült, amelyet egy rablólovag fölött a hercegi csapatok arattak. Az épületet először 1506-ban említik Andreas von Lappitz nemesúr hagyatékában.⁵² A templom emelésében a síremlékek tanúsága szerint több nemesi családnak szerepe lehetett.⁵³ Feltehetően a kegyúri alapítás sajátos formája ez, amelynek további feltárása még a helytörténeti kutatás feladata lesz.

A templom belső kialakításában — legalábbis a késői időben, a XVII. sz. folyamán — a polgárság is részt vett. A nyugati karzaton például a következő felirat olvasható: „Adam Raininger, Verwalter zu Leiben und Weiteneck, auch Bürger und Fleischhauer allda, 1670 gestiftet.”

Az épület közelebbi rendeltetésének vizsgálatát igen megnehezíti, hogy a szentélyek eredeti gótikus oltárai elpusztultak, s csupán a barokk eredetű alapítványokat ismerjük.



9. ábra. Leiben: Szt. Corona templom

Az adatok alapján annyi azonban kimutatható, hogy a leibener Szt. Corona kegyúri jellegű plébániaegyház volt (9. ábra).

*

A XV. sz. második felében, lényegében a leibener példához hasonló formában épült Szt. Alexius lamingeri temploma (St. Alexius a. d. Laming).⁵⁴ Építtetője nem ismeretes.

A művészettörténeti irodalom mint filiálét említi, s így valószínűleg plébániai funkciót teljesíthetett.⁵⁵ Északi szentélyét a középkorban az istenanya tiszteletére szentelték, XV. sz. elejétől származó szobra ma is ezen a helyen áll. A déli kórus Szt. Alexius oltára azonban már nem eredeti (1742?).⁵⁶ Az analógiák alapján valószínű, hogy a lelkipásztori teendőket az istenanya, Mária tiszteletére szentelt templomrészben végezték.

*

A XV.–XVI. sz. fordulóján régebbi épületrészek felhasználásával készült a halstatti plébánia templom.⁵⁷ Az eddigi kutatások bizonyossága szerint architektonikus formájára hatott Szt. Alexius lamingeri egyháza.⁵⁸ Építtetője nem ismeretes, de valószínű, hogy kapcsolatban állott a sóbányászattal.

A templom rendeltetését tekintve plébániaegyház volt, s patronátusa a XII. sz. végétől a traunkircheri bencésekhez tartozott (traunkircheri filiálé).⁵⁹

Úgy tűnik, hogy a déli épületrészben lehetett a plébánia. E feltevésnek legalábbis nem mond ellent, hogy a déli szentélyben fennmaradt gótikus szárnyasoltár nyitott állapotában a keresztfeszítés jelenetét, zárva pedig Mária életének eseményeit mutatja. Az északi oldal inkább kegyúri-szerzetesi jellegű lehetett. Az északi szentélyben a délihez hasonlóképpen fennmaradt, reprezentatív gótikus szárnyasoltárról például tudjuk, hogy egy ausseei gazdag sóbányász család alapította.⁶⁰ Érdekes, hogy az oltár két oldalán — az Utolsó Ítélet, ill. Mária és Jézus életének jelenetei mellett — Szt. Lőrinc, a sóbányászok patrónusa, és Szt. Vince a favágók védszentje áll. Miként az oltár alapítása, e két szent szobra is azt sejteti, hogy az északi hajó az általuk megjelölt foglalkozási ágazatok képviselőivel lehetett kapcsolatban. E gondolatmenet alapján nem tekintem véletlennek azt sem, hogy az északi hajóhoz illeszkedik egy dúsgazdag sóbányászcsalád két tagjának, Mathias Jos. Sollingernek és feleségének Frau Anna Rosinának, szül. Weidingerin von Stammnak barokkori síremléke. Úgy látszik az északi hajónak még a XVIII. sz. idején is volt valamiféle hagyományos funkciója, amely kapcsolódott a sóbányászat révén hatalmassá vált nemesi család életéhez (10. ábra).

*

Steinhausenben épült az egyetlen ismert barokkori, ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom. Egy, a harmincéves háborúban elpusztult kápolna helyére 1672–1673 között: „ad B. Mariam V. in coelum assumptam” tiszteletére emelte az ochsenhauseni bencés apátság.⁶¹ A templom rendeltetését, használati módját a szakirodalom nem ismerteti. A korabarokk oltárok sem maradtak fenn, csupán a késői, XVIII. sz. derekán létesített alapítványokról van tudomásunk.⁶² Ezenkívül a kutatások még megállapították, hogy a középkori templom pusztulásakor a gótikus Mária-oltárt megmentették, s a barokkori újjáépítés után is használták.⁶³ Nagyon valószínű, hogy ebben ugyanaz a hagyománytiszteltet jelentkezett, amely az ikerszentélyes, kéthajós, csarnoktérforma választásában is kitűnt (11. ábra).

*

S végül — mintegy az ismertetés befejezeként — meg kell még említenem a schluderni Szt. Katalin templomot, amely ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom formában, szinte napjaink idején épült ki. Középkor

eredetű hajójához és szentélyéhez ugyanis 1908–1910 között építettek egy másik hajót és szentélyt. Az átalakítást a Trapp grófi család végeztette.

A templom rendeltetésére utal, hogy a gótikus eredetű szentélyben festett mandorla látható, benne az istenatya kezében szenvedő Krisztus képével, amely alatt barokk eredetű „Corpus Christi” oltár áll. Minden bizonnyal ez az oldal lehetett a plébániai rész, s a mellé épített újabb hajó és szentély kegyúri jellegű. Érdekes még, hogy a két szentély közé került empora formában a kegyúri család oratóriuma.⁶⁴

*

Az ikerszentélyes kéthajós templomok külföldi példáinak tárgyalása után meg kell említenem a problémakör magyar vonatkozásait. Ez idő szerint hazánkban három templomról tételvezhető fel, hogy elrendezése ikerszentélyes, kéthajós volt. Ezek: a felsődörgicsei (Veszprém m.) templomrom, a tornaszentandrási (Borsod m.) templom, a pécsváradi (Baranya m.) Mindszent temetőkápolna. A két utóbbi műszakilag még nincsen feltárva. A felsődörgicsei templomrom megkutatása folyamatban van. Értékelése a régészeti publikáció megjelenése után külön tanulmány tárgya lesz.

*

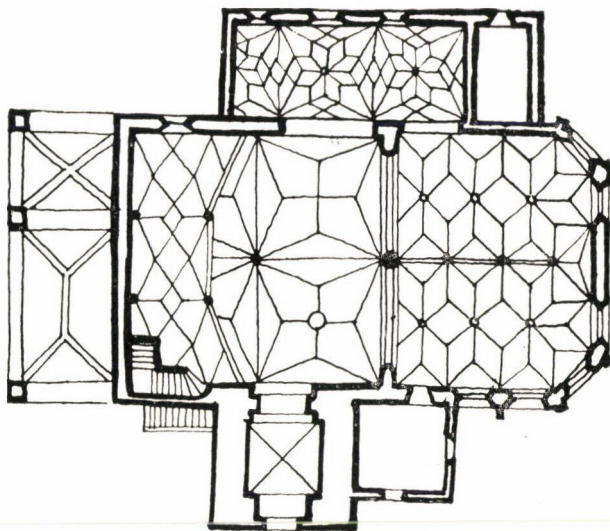
Az eddigi kutatási eredmények összegezése után a továbbiakban érdekes kérdés, hogy mindezekből milyen általánosabb érvényű törvényszerűségeket lehet kiolvasni az ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplomforma eredetére, életére és elhalására vonatkozóan? Végülis mi volt az a funkcionális igény, amely a középkorban bizonyos ideig, bizonyos területeken szükségessé tette e sajátos elrendezési mód kialakítását?

Mindenekelőtt meg kell állapítanom, hogy az ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplomok funkcionális tartalmának szükségképpen módosulnia kellett a románkor kezdetétől a későgótika idejéig. A gazdasági és társadalmi adottságok alakulásához mérten rendeltetésüknek változnia kellett a IX–X. sz. kezdetétől a XV–XVI. sz. fordulójáig. A vizsgálat során határozott különbséget kell tehát tennem a preromán, illetőleg románkori, valamint a későgótikus alkotások között.

A felsorolt korai példák között — már csak távoleső fekvését tekintve is — különleges helyzetet foglal el az uch—ayaki templomrom. Említésével nem szándékozom az eredet kérdésére utalni. A további kutatás dönti majd el, hogy e sajátos tértípusnak voltak-e közelkezeti előzményei, s mégis ilyenek fel is tételvezhetők, volt-e kapcsolat, valamiféle tartalmi-formai átütés ezek, s nyugat-európai hasonló korú rokonaik között?

Általában a rendelkezésemre álló adatok hiányossága miatt igen nehéz megállapítanom, vagy akár csak következtetnem is arra, hogy kik voltak a korai templomok alapítói, s azok mi célból, kiknek a számára épültek. Csupán az egykori augsburgi Szt. Ulrik és Afra templomáról maradt fenn teljes bizonyossággal, hogy titulás szentjeinek két korábbi sírkápolnája helyén létesült, s ikerszentélyes, kéthajós formában a XI. sz. második felében Embriko püspök II. Henrik császár hozzájárulásával bencés szerzetesek számára építtette. A vallástörténeti kutatás másrésről általánosságban kimutatta, hogy a mártír-templomok, temetőkápolnák és a szerzetesi kegyuraságok közötti kapcsolat meglehetősen korai időre visszavezethető.⁶⁵ Valamiféle hagyomány-szokás felújításáról is szó lehetett tehát, amikor a püspök a Szt. Ulrik és Afra sírtemplom mellé települt világi kanonokrendet bencésekkel váltotta fel. E feltevést támasztja alá Buchowieckinek az a már ismertetett megállapítása is, amelyben a szerzetesi kegytemplomok kettősségére hívja fel a figyelmet.

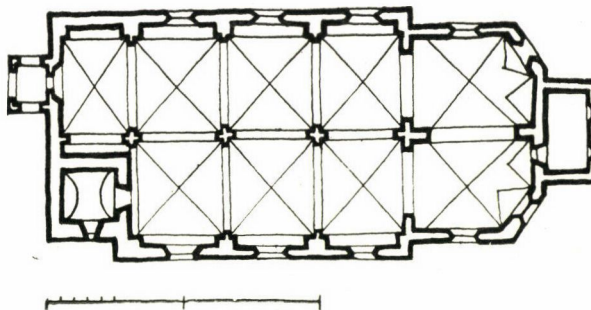
A további vizsgálat számára figyelemre méltó az a rendelkezés, amely szerint az újonnan alapított Szt. Ulrik és Afra kolostor megkapta a plébániai jogokat. Ekkor ugyanis már évszázados múltra visszatekintő vita



10. ábra. Halstatt: Plébániatemplom

folyt arról, hogy a bencéseknek szabad-e ellátni a lelkipásztori teendőket. E vitát főként az váltotta ki, hogy a korábbi középkorban germán területeken szokásos volt a magánegyház, az ún. „Eigenkirche”, amelybe a fundátor bencés szerzeteseket telepített, s számukra biztosította az egyes plébániai jogokat is (pl. sepultum). Ezen kezdettől fogva tiltakoztak a püspökök, mivel az ilyenfajta egyházak létesítésében jogkörük megnyírbálását látták. Éles viszálykodás után e tekintetben végülis a neuchingi gyűlés hozott döntést. Rendelkezése értelmében a lelkipásztorok területén minden hatalom a püspököket illeti, s a kolostoroknak nem szabad a plébániai jogokat sérteni.⁶⁶ Ekkoriban a világi hatalom — Nagy Károly kora — kedvezett a püspökségeknek, mivel erősítésük elősegítette a politikai hatalom koncentrációját is. Annál inkább feltűnő, hogy a XI. sz. elején, miként ezt az Ulrik és Afra kolostor esete is mutatja, már megváltozott a helyzet. A karoling egységesítő gondolat elhalt, s a világi hatalom széttöredezésével az önálló főúri—kegyúri törekvések is előtérbe kerültek. Nem véletlen tehát, hogy a Szt. Ulrik és Afra kolostor már igen korán plébániai jogot kapott, amelyet hivatalosan csak több mint másfél évszázad múlva, 1169-ben erősítettek meg. Jellemző, hogy a III. lateráni zsinat már végleges érvényű engedményeket hozott, s csak azt tiltotta meg, hogy a szerzetesek egyedül lelkészkedjenek, mert az a fegyelem meglazulására vezet; ehelyett nagyobb konventekben, de legalábbis néhány testvérrel együtt helyeztessenek ki a plébániaegyházakhoz, falvakba és városokba egyaránt.⁶⁷

A fentiek alapján úgy tűnik, hogy az ikerszentélyes, kéthajós templombelső ekkor már bonyolultabb rendeltetéshez jutott: a szerzetesi sír-, kegytemplom funk-



11. ábra. Steinhausen bei Ochsenhausen: Mária templom

ciója mellett a plébánia szerepét is be kellett töltenie. Talán ezzel magyarázható a Szt. Ulrik és Afra nagyarányú XII. sz.-i kibővítése, valamint ez indokolja például a zárai Szt. Péter templomba utólag beépített harántfal rendeltetését is.

Természetesen e feltevés még csak hipotézis értékű. Bizonyítása meglehetősen sok nehézséggel jár, mivel a román kori emlékek anyagi pusztulása óriási méretű volt, s az idevonatkozó levéltári dokumentáció távolról sem tekinthető feldolgozottnak.

Nem érdektelen kérdés még az sem, hogy e már említett szerzetesi kegytemplomok mennyiben voltak, vagy nem voltak a XI.—XII. sz. folyamán kegyúri jellegűek? E tekintetben figyelemre méltó a bécsi Szt. György kápolna, amely már a román stíluskorszak után, de még a gótika korábbi időszakában épült, s mint ilyen az ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplomok egyetlen ismert példája. Funkcióját tekintve az eddigi kutatások alapján bizonyos, hogy egyházi liturgikus szerepe mellett főúri-világi rendeltetést is betöltött. A későbbi kutatások döntik majd el, hogy e sajátosságoknak vannak-e román kori gyökerei, s kegyúri vonatkozásai, vagy sem?

A továbbiakban, a későgótika idején épült templomoknál jónéhány esetben látunk kapcsolatot a korábbi, román kori eredetű funkcionális tartalommal. Így például a szerzete sisirtemplom sajátosság erősen mutatkozik a berchtesgadeni Mária templom esetében. Más, későgótikus ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplomokról viszont tudjuk, hogy szerzetesi plébánia egyházak voltak (l. a nöstachi, schwazi, halstatti példákat). Rendelkezésünkre állnak viszont már olyan esetek, ahol bizonyítható a kegyúri alapítás, s háttérbe kerül vagy teljesen elvész a szerzetesi jelleg (pl. a leibeni, mühlener, rattenbergi plébániáknál).

Nem véletlen továbbá, hogy a későgótikus templomok többnyire újonnan felvirágzó bányavidékek közepontjában épültek. E tekintetben nagyon találónak tűnik J. K. Merinsky már idézett megállapítása, aki e sajátos formában a polgárság és a bányászársadalom szembenállását látja. Gondolatmenete azonban tovább bővíthető: nem annyira a polgárság és a bányászság, mint inkább a polgárság és a környék bányáját élvező kegyurak ellentéte oldódott pillanatnyi szintézisbe az ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom felépítésével. Mégpedig igen érdekesen! A templom mintegy hatalmi szimbólumként ugyanannyi részt juttat a polgárságnak, mint a bányászérdekeltségű kegyúrnak. A templomok felépítésében mutatózó szimmetria tehát konkrét társadalomtörténeti tartalommal rendelkezik: a sok esetben patriciusi sorból felemelkedett kegyúr s a gazdaságilag megalapozott, egyre inkább öntudatosodó polgárság erőazonosságát, szimmetriáját jelzi.

E sajátosság magyarázza, hogy a későgótika idején miért csak a legfejlettebb bányaterületeken épültek ikerszentélyes kéthajós csarnoktemplomok, s egyben utal arra is, hogy miért szűnt meg e tértípus alkalmazása a reneszánsz, illetve a barokk stíluskorszak idején. Véleményem szerint az elhalást úgy tekinthetjük mint a feudális és polgári erők szembefordulásának, éleződésének tünetét.

Jellemző, hogy a steinhauseni ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom esetében már nem mutathatjuk ki a polgári és kegyúri kettősséget. A templom a bencés szerzetesrend kezelésében volt, s mint ilyent nem tekinthetjük másnak, mint egy sajátos, de egyedi kísérletnek a legősibb, román kori térgondolat felújítására. E törekvés egyébként sem volt szokatlan a német barokk építészetben. Esetünkben még az sem lehetetlen, hogy e helyen már a középkorban egy ikerszentélyes, kéthajós csarnoktemplom állott, s később barokk stílusformában ennek utánérzése „rekonstrukciója” készült el.

S végezetül érdekes, hogy a XX. sz. elején Schludernsben a Trapp grófi család hasonló ikerszentélyes, kéthajós templom formában alakíttatta át gótikus eredetű kápolnáját. Vajon nem mint távoli nosztalgia jelentkezett itt a későgótikus tartalom?

CS. TOMPOS ERZSÉBET

¹ Karl Ginhart, Über die Zweischichtigkeit in nordischen Baudenken des Mittelalters. Belvedere, 1927. 131. l.

² Richard Kurt Donin, Zur Kunstgeschichte Österreichs. Wien 1951. 167. l.

³ Rep. für Kunstw. XXV. 1902.

⁴ II. 1904. — 326. l.

⁵ i. m. Belvedere, 1927. 127—140. o.

⁶ Kétségtelen, hogy a nemek elkülönítése a templomban kezdettől fogva szokásos volt valamiféle formában a keresztény egyházban. Falusi templomainkban ez még ma is többnyire élő gyakorlat.

⁷ Bertrand Schöpt, Die gotische Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol. M. d. k. k. C. C. VIII. Wien 1863. 310. l.

⁸ Carl Atz, Über die zweischiffigen Kirchen in Tirol. M. d. k. k. C. C. X. Wien 1865. XLVI. l.

⁹ Christl. Kunstbl. 69. Linz 1928. 97—102. l.

¹⁰ Uo. 99. l. „Wo sich die Zweischiffigkeit mit doppeltem Chor verbindet, also eine gewisse innere Zweiteilung des Raumes stattfindet, wie in Schwaz und Halstatt, ist der entscheidende Grund wohl das stark ausgeprägte Standesbewusstsein der Knappenschaft gegenüber der Bürgertum.“

¹¹ „Zweischiffige Hallenkirchen.“ Baden bei Wien 1935. 150—208. l.

¹² Wien 1951. 167—168. l.

¹³ Wien 1952. 43—50. l.

¹⁴ Christl. Kunstbl. 68. — Linz, 1927. 84—88. l.

¹⁵ Praha 1948.

¹⁶ Leipzig 1903. 32—41. l.

¹⁷ Strzykowski i. m. 41. l.

¹⁸ I. h.

¹⁹ Giovanni Schmirich, Die Kirche S. Pietro Vecchio in Zara. M. d. k. k. C. C., XXI. Wien, 1895. 97. l.

²⁰ Ugo Monneret de Villard, L'Architettura Romanica in Dalmazia. Milano 1910. 55—58. l.

²¹ A templomot Andre, zárai prior testamentumában említi először (918). Schmirich, i. m. 98. l.

²² I. h.

²³ Michael Hartig, Sankt Ulrich und Afra in Augsburg. Augsburg 1923. 1—73. l.

²⁴ Augusta. 955—1955. Augsburg MCMLV. Erich Herzog, Werden u. Form der mittelalterlichen Stadt. 83—90. l.

²⁵ Tevékenységüket 1169-ben hivatalosan is megerősítették. Hartig, i. m. 26. l.

²⁶ I. m. 29. és 73. l.

²⁷ I. m. 26. l.

²⁸ Atz (i. m. XLV. l.) a templom kapujának szemöldökkövének látható 1071-es évszámból a templom építési idejére következtetett. Véleményével szemben Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler des Etschlandes. IV. c. tanulmányában (Wien 1930. 161. l.) az épület keletkezésének idejét stíluskritikai vizsgálatok alapján az 1200 körüli esztendőkre helyezte.

²⁹ Weingartner i. m. i. h.

³⁰ Atz, i. m. XLV. l.

³¹ A bécsi Szt. György kápolna szentelését a levéltári adatok alapján 1341-re teszik. Donin, Die Bettelordenskirchen in Österreich. 203. l.

³² I. m. 203., 337. l.

³³ Dagobert Frey, Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden. Wien 1924. Öst. Top. XVIII. 301. l.

³⁴ Karl Rosner, Die Ruine der Pankrazikirche zu Nöstach. M. d. k. k. CC. Wien 1904. 60—62. l.

³⁵ A templom tájolása nem a szabályos keletnyugati elrendezésű, hanem alaprajza határozott szögelfordulást mutat délnyugati, illetve északkeleti irányban. Frey i. m. 303. l. 387. á.

³⁶ I. m. 300. és 301. l.

³⁷ I. m. 300. l. hivatkozik O. Eigner Mariazell-lel foglalkozó művére (114. l.), ahol a nöstachi birtokot, mint „urbem propriam suam a parentibus sibi traditam Schwarzenburg vocatam, que pridem antiquitus nomine alio Nerta vocabatur” említi.

³⁸ I. m. 300. és 301. l.

³⁹ I. m. 297. és 301. l.

⁴⁰ Tinkhauser, Beschreibung der Diocese Brixen. Brixen 1856. II. 565. l.; Schöpt, i. m. 308—309. l.; Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898. 24, 27. l.; Max Hasak, Der Kirchenbau des Mittelalters. Leipzig 1913. 130. l.; Josef Ringler,

Zur Baugeschichte der Liebfrauenkirche in Schwaz. Kirchenkunst I. 1929. 90. I.

³⁷ A Tánzl család címere Felső-Bajorország területén, Reichenbeuren várában látható. Riehl, i. m. 26, 27. I.

³⁸ E kegyúri karzat 1516—1518 között, a nyugati orgonapompára pedig 1518—1522 folyamán épült. Buchowiecki i. m. 458. I.

³⁹ A vecht-i bencés kolostorhoz tartozott.

⁴⁰ Schöpt, i. m. 310. I.

⁴¹ I. m. i. h.

⁴² Riehl, i. m. 31—32. I.

⁴³ Épült 1473—1507 között, Buchowiecki, i. m. 337. I.

⁴⁴ Dagobert Frey és Karl Ginhardt, Die Kunstdenkmäler in Kärnten, Salzburg, Steiermark, Tirol und Voralberg. Berlin 1933. I. 463. I.

⁴⁵ Riehl i. m. 8. I.

⁴⁶ Frey és Ginhardt, i. m. 462—463. I.

⁴⁷ A templom oldalkapuján 1519-es évszám olvasható, s a belső architektonikus jellege is XVI. sz. eleji, későgotikus stílust mutat. Franz Martin, Berchtesgaden. Augsburg 1923. 28. I.; Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin 1925. I. 61, 62. I.

⁴⁸ Martin, i. m. i. h.

⁴⁹ Dehio, i. m. 61. I.,

⁵⁰ Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols. Wien 1923. I. 347. I.

⁵¹ A templomban több régebbi eredetű faszobor is fennmaradt, amelyek közül nem lehetetlen, hogy egyik-másik a hajdani oltárokról származik. Ilyenek például: 1. Krisztus születése (1500 körül). — 2. Mária a gyermek Jézussal (1500 körül). — 3. Keresztrefeszítési jelenet szoborcsoporthozata (XVII. sz.).

⁵² A. v. Plessner, H. Tietze, J. Bayer, H. Sitte, Die Denkmale des politischen Bezirkes Pöggstall. Wien 1910. Öst. Top. IV. 64. 70. I.; Buchowiecki i. m. 292. I.

⁵³ A hosszházban, a déli bejárat melletti sírkő a legkorábbi. Felirata a következő: „Hie ligt pegraben die edle und vest fraw

Elisabeth geborn ain Harrasserin und weiland herrn andreen von Lappitz genant Krabat, gemahel, die gestorben ist am Freitag vor Simon und Juda nach Christi geburt 1505 jar der got genädig sei. — Az északi oltár mellett található sírkövön csupán ennyi olvasható: A. D. 1567.” A felirat mellett a Trautmannstoff és a Volkhraim család címere látható. — A szószék mellett, a szentély északi falán helyezkedik el a Volkra zu Steinbrunn síremlék, amelyre kőfaragója 1559-es évszámot véselt. — Ugyancsak az északi oldalon áll Trautmannstoff Detrének, és feleségének Krisztina asszonynak a síremléke, amely feliratában világosan utal a templom kegyúri vonatkozására: „Wolf Dietrich von Trautmannstoff (1594) und seine Frau Christina geb. Volkra, welche das Gebäu dieses Gotteshauses zu Ende gebracht haben” — Plessner, Tietze, Bayer, Sitte, i. m. 70. I.

⁵⁴ Buchowiecki, i. m. 371. I.

⁵⁵ Frey és Ginhardt, i. m. I. 315. I.

⁵⁶ I. m. i. h.

⁵⁷ Az építkezést 1505-ben fejezték be. Friedrich Morton, Die katholische Pfarrkirche in Halstatt. München 1939. 3. I.

⁵⁸ Buchowiecki, i. m. 371. és 440. I.; Donin, D. B. i. Ö. i. m. 403. I.

⁵⁹ Morton, i. m. 3. I.

⁶⁰ I. m. 6. I.

⁶¹ Eduard Paulus, Die Kunst und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1897. Donaukreis 220—226. I.; Dehio, i. m. III. 507—508. I.

⁶² Dehio, i. m. 508. I.

⁶³ Paulus, i. m. 223. I.

⁶⁴ 1835-ben Johann Trapp gróf alapította, és a hagyománytisztelét folytán a XX. sz.-i átépítéskor is felhasználták. Weingartner, D. K. d. E. i. m. IV. 338—341. I.

⁶⁵ Ignaz Ziebermayr, Noricum, Bayern und Österreich. Horn 1956. 121. I.

⁶⁶ Ziebermayr, i. m. 261—262. I.

⁶⁷ Erdélyi László, A pannonthalmi főpátság története. I. Buda pest 1902. 140. I.

A CSÍKRÁKOSI CSEREI-KÚRIA FALKÉPMARADVÁNYAI

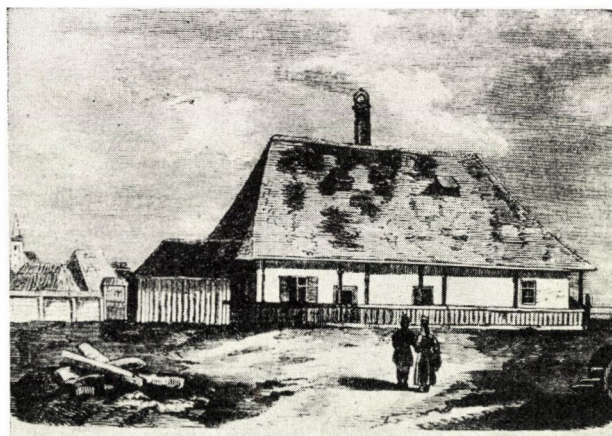
Az épület, amelyen a falképek vannak, egyszerű fatornácos kőház, amely az ún. egykéményes székely kúria típusához tartozik. Az igények növekedésével, az egyszerű két helyiséges székely falusi házból fejlődtek ki ezek négy helyiséges épületekké, amelyeket a XVIII. sz. közepén a nyugatról jött kétkéményes, barokkos házak szorítottak ki. A Cserei-kúriát Orbán Balázs¹ szerint Cserei János, a történetíró édesapja hét évig, 1667-től 1674-ig építtette,² s ezért van az ebédlő mestergerendáján az 1672-es évszám kifaragva. Cserei Mihály tehát 1668 okt. 21-én egy csak épülőfélben levő házban született.

Az 1930-as években az épület külseje ugyanaz volt, mint Orbán Balázs idejében (1869-ben). Elöl (nyugat felől) két ajtója közül, a jobb oldali reneszánsz kőfaragású. Hátra a közepén volt egy kijáratú ajtója is. A keleti és a déli falon egy-egy reneszánsz díszítésű, megrongált kő ablakkeret foglalt helyet: az egyik évszámmal, a másik a családi címerrel. A négy helyiség közül az egyik hátsó szoba kőboltozattal, a többi díszesen faragott gerendás deszkamennyezettel volt fedve. A mestergerendán latin nyelvű szöveg között a család faragott és festett címere díszlett. A fatornác népies ízlésű oszlopai emberi fejben végződtek.

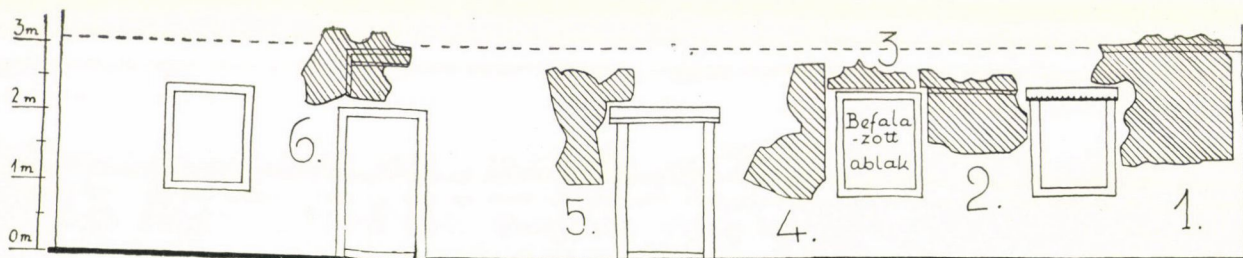
A Cserei család és a ház történetével Orbán Balázs kívül többen is foglalkoztak,³ de maga Cserei Mihály történetíró is naplójában⁴ megemlékezik édesatyjáról és öseiről. A tatárok az utolsó csiki betöréskor, 1694-ben kirabolták a kúriát. Cserei Mihály a Rákóczi-felkeléskor — kurucellenes⁵ lévén — 1703 és 1711 között nagyrészt Brassóban tartózkodott. Ezért csíkrákosi házáat a kurucok több ízben feldúlták és kirabolták.

1939-ben a telek és ház tulajdonosa⁶ a rozzant állapotban levő épületet átalakította, a szépen faragott mennyezeti gerendákon kívül az épületből minden fentemlített műemléket kidobott s a homlokzati fal freskomaradványait is megsemmisítette.

*



1. A Cserei-kúria külső képe Orbán Balázs idejében, 1869-ben



2. A falképek eloszlása a homlokzaton

1930 tavaszán, amikor a kúriát először kerestem föl, a tornácos homlokzati fal déli végén, a felső sarokban a lemállott mészszerűek helyén gyanús szürkés-feketés festett foltokat fedeztem fel.⁶ Zsebkésemmel tovább pattogtattam a vastag, többszörösen bekenet mészszerűeket, amíg így két lovas alakja tűnt elő. Természetjáró és műemlékeket szerető társaimmal a közeli Csíkszeredáról több ízben kijártam e helyre, hogy újabb és újabb foltokat szabadítsunk föl a mészszerűek alól. De a hajdani homlokzati falképnek még a felét sem sikerült megmentenünk, megismernünk, mert a fal, amelyre a képet festették, durva és hullámos felületű, s a festék, illetőleg kötőanyaga rossz volt. A falat salétromos víz is érte s így az könnyen mállott, más helyeken pedig annyira hozzátapadt a mészszerű a falképhez, hogy a mésszel együtt a kép festékanyaga is lejött. Szerencse, hogy a feltárt falképeket a tornác fedele ezután is megvédte az eső és a nap pusztító erejétől. Az épületnek más falsíkján nem találtunk falkép-nyomokat.



3. A hajtóvadászatot ábrázoló 1-es számú faltöredék eredeti állapotban

Az eddig hallottak alapján vizsgáljuk most meg közelebbről és részletesebben a csíkrákosi vadászatot ábrázoló falképmaradványokat,⁷ amelyek az épület nyugati tornácos homlokzati falán vannak. Ez a falsík 17 m hosszú és 3,30 m magas (2. ábra), közben van az ajtók és ablakok helye. Az üresen maradt falmezőkben volt a hajdani egész falfestmény, amelyből csak hat töredék maradt fenn.

Úgy látszik, hogy mesterünk a fal jobb és baloldali végét a széltől 10–10 cm-re lezárta egy-egy vastag függőleges vonallal. Alul, az ablakok alsó végétől lefelé sehol sem látszik a falfestés nyoma. Ez a rész vagy lekopott, vagy az ablak alatt egy másik (vízszintes) lezáró vastag keretvonal húzódott. Az ajtókat és ablakokat három oldalról szintén bekeretezte a mester. Fent 30 cm-el a fal felső szélétől egy hosszú vízszintes dupla vonallal (kisebb megszakításokkal) választotta el a homlokzati fríznek megfelelő szalagszerű szegődiszt az alsó falmezőktől, amelyekre festőnk a vadászcenákat tervezte. Mivel tehát a főbejárati ajtó körülbelül a falsík közepén van s tőle jobbra két ablak,⁸ balra egy ablak és egy ajtó van, összesen $(3 + 3 = 6)$ hat festésre alkalmas nagyobb mező állott rendelkezésére (2. ábra). De a falképmaradványok szerint a 2. sz. falképnél az ablak fölötti részt is elválasztotta egy dupla vonallal a két ablak közötti mezőtől. Így a 2. sz. falkép felett még egy szegődisz-szerű virágdíszítményt helyezett el (3. sz. falkép). A másik kivétel pedig a baloldali ajtó feletti részénél van, ahol nem húzta végig a kettős vonalat, hanem ehelyett az ajtó feletti mezőt dupla vonalakkal külön bekeretezte, hogy egy kép (6 sz. falkép) részére külön mezőt határoljon körüli.

A felső szegődisz, úgy látszik, egy újabb tetőszerkezet elhelyezésekor nagyon megrongálódott és csak az 1. sz. és a 6. sz. falképtöredékeken maradt meg.

A 2. sz. falképen levő dupla vonal közül csak a felső vonal megy jobbra-balra vízszintesen tovább, az alsó a két ablak oldalán megy le függőlegesen. A festő a nagy falmezőket egyenes vonalakkal kisebb mezőkre osztotta, bekeretezte, de nem ragaszkodott mereven a beosztáshoz, hanem egyik mezőből átment a másikba (2. sz. falkép).

Falfestményünket a festő nem élénk színekkel festette ki, ahogyan a rendes freskókat vagy a templomi mennyezeteket szokták, hanem csak a szürkének három árnyalatával. A bekeretezett falmezőket először egy világos piszkos kékes szürke színnel bealapozta. Az ajtók és ablakok körüli kontúrvonalakat, az állati és emberi alakok vonalrajzát és a növényi ornamentek vonalait feketével, a növénydíszek szíromleveleit pedig közepes árnyalatú szürkével töltötte ki.⁹ E három szürkés színárnyalaton kívül, mint elütő szín, még csak a vöröses barna fordul elő, de az is kevés helyen és kicsi foltokban. Pl. az 1. sz. képen a medve, a 2. sz. képen a medve és a két lovas gyeplője, kantára.¹⁰ Festőnk tulajdonképp ecsettel és festékekkel vonalrajzot adott.

A festék anyaga vagy korom, vagy egy szürkés palakőből őrölt földfesték lehetett, amelyet festőnk rossz kötőanyaggal kevert össze. Ez okból a falképekről készült fényképfelvételek nem tiszták. Ezért készítettem a falképtöredékekről pausz papíron eredeti méretben másolatokat.



4. A hajtvadászatot ábrázoló 1. számú falképtöredék rajzmásolata. Szélessége 200 cm, magassága 183 cm. Az alap világos szürke, a festés sötét szürke és fekete, a medve vörösesbarna színű

Az 1. sz. falkép (3–4. ábra) *hajtvadászatot* ábrázol. A vadászok — egy kivételével — mind lóháton ülnek. Ezeknek ruházata¹¹ szinte egyforma: hosszú „a horgas-ináig érő” kaftánszerű köpeny (dolmány), amelynek alsó vége ráterül a ló hátára, azaz a ló hátára vetett szögletesen rajzolt pokrócra. A köpeny alján, oldalt minden esetben egy kis háromszög alakú bevágás, az oldalán pedig többnyire egy-egy ferde irányú zseb látható. A köpeny ujjja szűkre szabott s azt csuklónál mindég valami közelöszerű pánt zárja le. A köpeny felső része elől, bár gombnak a helye nincsen jelölve, csukott, derékon alul pedig — már a lovon ülés miatt is — nyitott.¹² A nyaknál mindegyiknek kemény álló gallérja van. Nad-rágjuk és feketére festett csizmájuk szűk, testhezállós kengyel hiányában, többnyire egyenesen s formátlanul lóg le. A csizma térdig érő.¹³ A vadászok fejét minden esetben egyazon alakú süveg (kucsma) fedi, amelynek csákója mindig fehér, alsó karimája (nyuszt vagy báránybőr) fekete prém. Az egyik lovasnak prémje fehér s elől fekete rózsával, gombbal („medállyal”) díszített. Talán ez a vadászat vezetője. A süvegeket többnyire két-két hosszú, hátrafelé hajlított (daru, sas vagy strucc) toll díszíti. Az egész viselet egyenruhaszerű.

A lovasok egy része kardot, másik része pisztolyt (egyik kürtöt) tart jobbujában, míg a balkézével a gyeplőt fogják. Alul két lovas balkézben tartja a kardját.

A lovasok fejalkata elég egyforma jellegű, fiatalos, kerekded magyaros arcok. Szakálltalanok, de kissé felfelé kunkorodó magyaros bajuszuk van. Egy-két kisebb hibától eltekintve arányosan és kifejező módon vannak megrajzolva.

A lovak az emberekhez viszonyítva általában kicsik és aránytalanok. Gyermekjátékszerű primitív lovacskák, amelyeknek túl hosszúak a lábaik, nagyok a patáik, a fejük viszont alig nagyobb a lovasok fejénél. De a hibákat nem tekintve jó mozgásúak s a patájuk és a farkuk rajza jó megfigyelést igazol. A lovak mind fehérek, farkuk nem uyirott, természetes hosszúságban, szépen lógnak le. Némelyik fark fekete, másik világos és csíkozott. Egyik lónak sincs a látható oldalon sörénye, csak üstöke.

A lószerszám nagyon hiányos. Nincsen kengyel, heveder, nyereg. Nincsen a székeleyeknél szokásos „farhám”, csak gyeplő, néhol kantár, szügyelő és a ló homlokán „üstök nyomtató”. Néhány lovas alatt — a már említett — hegyes sarkú pokróc van.¹⁴

A lovak többsége élénk mozdulatokkal, ágaskodva, mellső lábukkal a levegőben van ábrázolva. Előre hegyezett fülükkel éberen figyelnek. Általában a festő ügyesen érzékeltette, mind az embereken, mind az állatokon a vadászattal járó izgalmat. Egy ló és lovas hátrafelé ugat, de a lovas visszanéz a medvére, amelyet viszont két kutya készül megtámadni. A lovasoknak jobbkarja nyújtott, előre mutogatnak lelőendő vadjukra, vagy pisztolyt szegeznek neki. Az egyik kutya hátra felé, a kiáltós felé csahol. Az őz barátságosan tekint hátra a vadászra, aki pár lépésre tőle egy fa mellett ügyetlenül térdelve az őzre szegzi puskáját, amelyet balkézével akar elsűtni. De ott van a kép közepén a vöröseshárnára festett medve. Ügyetlenül áll két nagy hátsó lábán. Az a benyomásunk róla, hogy mellső lábaival az életéért könyörög s nem az, mintha támadni készülne. Az egész falképről bájos naivitás sugárzik.

Egyetlen gyalogos puskánk ruházata csak annyiban tér el a lovasok köpenyétől, hogy nincsen álló gallérja s hogy dereka egy vastag és hosszú sálfével van lekötve. Fején nem süveg, hanem egy nagy karimájú, magas tetűjű fekete kalap van. Viseletéről, hosszú puskájáról s hogy gyalog van, arra következtethetünk, hogy jobbágy paraszt.

A vadászaton kívül ott látjuk a vadászebeket is. Alakjukról, felfelé kunkorodó farkukról, de főként a nyakukat védő örvről könnyen felismerhetők.

Van még egy őz és egy szarvas a falképen. Alakjuk, lábuk, főként az őz lábfeje értelmesen és arányosan van megrajzolva. Fent egy nyulat és egy rókát lehet még felismerni, de a másik három állatot nem.

Az egész vadászterületet a festő alig észrevehetően, egymásba folyó csoportokra, vízszintes sávokra osztotta be. Fent a kis állatokra (nyúlra, rókára), lejjebb a gyalogos puskák egy őzre, a kép közepén a medvére s alatta a szarvasra vadásznak. Mindegyik csoportnál 2–3 lovas van. A falképtöredék alatt üresen maradt félméteres sávban a hajtóvadászat kiegészítésül egy másik állatra vadászó csoport képe lehetett.

A vadászterület bal szélét fent egy furcsa rajzú kerítés (vagy patak?) zárja le. Az állatok és a vadászok között üresen fennmaradt kis helyeket, egy-egy gomba alakú, erősen stilizált lombkoronás aránytalanul kicsi fával, néhány hajlított vonalból álló bokorfélével vagy párhuzamosan húzott vízszintes vastag vonalakkal töltötte ki a festő.

Az előtérben levő alakok, fák, állatok épp olyan nyakok, mint a távolban levők. Tehát a festő a távlatot nem érzékeltette. Nem tudta, talán nem is akarta érzékeltetni, miként azt a keleti szönyegekben is többnyire így láthatjuk. A stilizált vonalrajz, a kompozíció dekoratív jellege, az aránytalanságok, a primitív naivságok, a hanyag „elrajzolások” és a távlat hiánya jellemzik a falkép rajzát, de ennek ellenére érdekes megfigyelő-képességet, néhol jó rajztudást és főként sok kedves bájot fedezhetünk fel a képen.

A figurális vadászjeleneteken kívül virágmintás díszítmény van a kép felső részén, a kettős vonal feletti szalagban, és a vonal alatt és az ablak közötti félméter széles mezőben is. Sajnos mindkét helyen olyan hiányos a rajz, hogy alig lehet a virágot, a levelét és a száraz kacskaringós hullámvonalát nyomon követni, a hiányzó részeket kiegészíteni. Ennek ellenére látszik, hogy igen szép és szelidsznek alkalmas, stilizált vonalvezetésű magyaros reneszánsz virágmintát kapunk, amelyhez hasonlókat a deszkamennyezeteiről jól ismerünk.

A 2, 3. és 4. számú falképek tulajdonképp összetartoznak, mert a befalazott ablakot veszik körül. A 2. sz. falkép nagyobb méretben és közelebről mutat be egy *medvevadászatot*, amelyen csupán két lovas vadászt és a közöttük áldozatul esett medvét rajzol meg a mester. A lovak, a két lovas és a medve az 1. sz. képhez hasonlóan van kidolgozva, legfeljebb itt a lovasoknak fehér kőrszakáluk van,¹⁵ tehát idősebb férfiak, esetleg épp a vezetők (5. ábra). Az egyik süvegének prémje fehér s kardjával beleszúr a vöröseshárnára medve bőrébe.¹⁶ A medve itt is ügyetlen, az 1. sz. képen levőhöz hasonló állásban van ábrázolva. A két lovas feje, arca stili-

záltan, értelmesen és szépen van megrajzolva, kivéve a füleket, amelyek gyengén sikerültek. De a legnagyobb hiba az, hogy a fej aránytalanul nagyobb a többi testrészhez. Ezt a hibát az első képnél nem követte el.

A lovak is aránytalanok, de itt fordítva, a lábak nagyok, a fejek pedig kicsik, csak akkorák, mint az embereké. Szemnek emberi szemet rajzolt. Itt valamivel gondosabban rajzolta meg a lószerszámokat, mint a hajtóvadászatban. A gyeplőn kívül kantár s „üstök elnyomó” is van rajzolva és a medve vöröseshárnára színével megfestve. „Szügyelő” is van a lovak szügyén, az egyiket „medály” gomb is díszíti. A kép jobb oldalán fent egy jól megrajzolt farkas (vagy sakál?) mellső része látható.

A két lovas között fent üresen maradt mezőt a festő nem gomba alakú fakkal, hanem az ablakok felső sarkát összekötő kettős keretvonalból lekanyarított ormóttan nagyméretű virágmintával töltötte ki. Más helyeken pedig csak néhány párhuzamos vonalat húzott.

E falképtöredék alatt az ablakok alsó párkányáig feltételezett mezőben még 70 cm magas üres hely van — tehát annyi mint ennek a két vadásznak a helye — amelyen valószínűleg egy hasonló vadászjelenet volt az előtérbe festve. A kettős vonal fölötti szalagdísz az 1. sz. kép felső frizéjéhez hasonló. Az egyik egy köralakú virág, amelynek közepén a porzós rész, a szélén pedig két sorban hegyes szíromlevelek helyezkednek el. Ennek folytatása balra a nagyon hiányos 3. sz. falképtöredék (6. ábra) az ablak fölött. Ezen és az 1. sz. képen apró köröcskékből álló hiányos virágminta van. Ez a minta a 4. sz. falképen folytatódik, amely hasonló elemekből áll. Főként az alsó részén levő kb. 75 cm átmérőjű köralakú virág teljesen egyezik a 2. sz. kép jobb felső sarkában levő, de csak egyharmad részében megmaradt virággal.

Ha a 2, 3, 4. számú képek felső hiányzó 20–30 cm-es részét kiegészítjük, akkor a homlokzati fal felső szegődíszének éppen alsó kettős vonalát érzük el (lásd a 2. ábrát), amely fölött folytatódott az 1. sz. képen töredékben látható szalagdísz.

Az 5. sz. falkép (6. ábra) ajtó feletti igen kicsi része jelen esetben sokat elárul nekünk. Ugyanis a mestergerendába faragott Cserei nagy címer két oldalán egy-egy oroszlán van, — a főbejárat feletti falképtöredéken is egy kör alakú (tulipános külsejű) babérkoszorú két oldalán egy-egy oroszlán lehetett. A koszorú belsejében valószínűleg a kis címer (egy karban tartott felfelé álló kard), esetleg az építetőnek, a feleségének, a falkép mesterének a neve, a falfestmény készítésének az éve, vagy valamelyes közmondás lehetett. Nagy kár, hogy a falképnek ez a része elpusztult.

Az ajtótól balra fent megint a 4. sz. és 2. sz. falképeken látható köralakú virágminta van egy nagy csigavonalyszerű kacskaringóba rajzolva. Itt a virág kissé formátlanabb, nagyon eltér a köralaktól, a szíromlevelek is hosszukásabbak. A kép alsó részén egy kecskeszakállas, bodorított hajú spanyolgalléros német ruhás férfi alakját látjuk deréktól felfelé. A feje búbjára egy furcsa karimás „német kalpag” van rátéve. A férfi jobb karjának alsó része nem vehető ki, de bal karjával, mintha a felette levő virágminta szárának alsó végét tartaná a kezében, (6. ábra).

A régi századokban szokás volt a ház urának kép-mását a kapuk, az ajtók mellé odafesteni. Mivel a családi címer is a főbejárat fölött volt, biztosra vehetjük, hogy ez a férfiarkép a ház akkori urát ábrázolja. S ha igen, akkor az ajtó túlsó oldalán élettársra, feleségre arcképe lehetett. De nem tudjuk azt, hogy ki lehetett az a Cserei? A ház építetője Cserei János, a fia Mihály, vagy más? A reneszánsz díszítmény után ítélve a XVII. század végére, a XVIII. század elejére gondolhatunk, viszont a német viselet, a „náj módi” Cserei János életében még nem volt a Székelyföldön szokásban.¹⁷ Mivel a házat Cserei János csak 1674-ben fejezte be, és 1712-ben 72 éves korában Nagyajton halt meg, ha ő volt a falképek megrendelője, akkor e két évszám között történhetett azok festése. Fia Mihály, a történetírós, aki 1692-ben felesküdt a császárnak és főkomisszárius lett, majd a II. Rákóczi Ferenc szabadságharc idején Brassóban



5. A medvevadászatot ábrázoló 2. számú falkép rajzmásolata. 158 × 120 cm. A medve és a lovak gyeplője vörösesbarna színű

labanc szerepet vállalt, inkább gyanúsítható azzal, hogy — haragudván a kurucokra, akik a házát több ízben kirabolták — németes viseletben festette volna le magát. De akkor ezt inkább csak 1712-ig tehetné, amíg részben Csíkrákoson élt, mert azután már Kálon, majd Nagyajtán lakott, 1756-ban bekövetkezett haláláig. De gondolhatunk György nevű fiára is, bár mint táblai ülnök valószínűleg nem lakott Csíkrákoson. Számításba jöhetnek Cserei Mihály atyjának az öccse és ennek leszármazottai is, akik 1712-től a XIX. század közepéig éltek ebben a kúriában.

Hogy tehát a Csereiak közül melyik és mikor rendelkezte meg a falképeket — épp az ajtó feletti felirat hiánya miatt — nem tudjuk. De valószínűleg olyan valaki, aki szenvedélyes vadász volt.

Az utolsó, a 6. sz. falképtöredék, amely a baloldali másik ajtó fölötti mezőben van, nem sokat mond nekünk. Közvetlen az ajtó fölötti részt dupla vonalakkal keretezte be a festő, mert egy allegorikus képet helyezett el benne, amelyből sajnos oly kevés maradt meg, hogy egyelőre nem tudjuk megfejteni. Csak egy csontvázszerű alak, a halál vehető ki, aki egy előtte futó emberre hátulról nyíllal belelő. A futó alakból csak a lábelinek a talpa és a sarka látható. E „képkeret”-től balra az addig már ismert virágminták ismétlődnek meg.

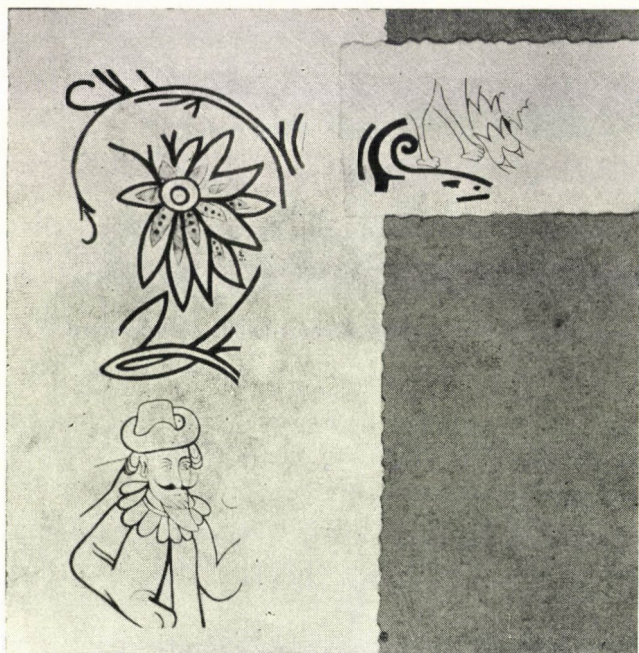
Miután részletesen megvizsgáltuk az összes fennmaradt falképmaradványokat, vessünk egy pillantást

az egész homlokzati falra, a falképek elosztására és a közöttük üresen maradt fehér foltokra (2. ábra). Kísérjük meg — legalább részben — a meglevő töredékek alapján az üresen maradt részek restaurálását. Ahol a minta fele megvan, ahol a szimmetriának megfelelően az egyik oldalt átvihetjük a másik oldalra, ott hozzávetőlegesen pótolhatjuk a hiányt. Ezzel elérhettük azt, hogy már csak az 1. és 2. számú falképtöredék alsó széle hiányos, ahol hasonló vadászjelenetek lehettek, azután a két ajtó közötti nagy mező, és a baloldali ablak körüli három kisebb mező, amelyek alkalmasak voltak arra, hogy bölény, vaddisznó vagy farkas vadászjeleneteket fessen rájuk a mester. A falkép készítésének idejében a székelyföldi havasokon még bőven voltak bölények.

Bár falképeinket elég részletesen szemügyre vettük, tisztázatlan maradt néhány fontos kérdés. Nem tudjuk a festőnek a nevét, a nemzetiségét, a falképek elkészítésének idejét és a megrendelő házigazda nevét.

Hogy ezekre a kérdésekre hozzávetőlegesen is választ kapjunk, ismernünk kell az erdélyi *freskók*, *falfestmények* és *faldíszítmények* történeti fejlődését.

Mivel a csíkrákosi falkép még töredékeiben is hámíthatatlan magyar és erdélyi hangulatot áraszt, biztosra vehetjük, hogy festőnk erdélyi és magyar lehetett. Vagy egyike azon ún. „vándorfestők”-nek, akik arcképeket, szentképeket vagy akárminek a megfestését vállalták, ha munkájukat kellően megfizették, — vagy



6. Az 5-ös számú falképtöredék az ajtó mellett és felett. Magassága 140 cm

inkább egyike ama „asztalosok”-nak, akik ebben a korszakban templomi deszkamennyezeteket, karzatokat, szószékeket készítettek és festettek. Azért gondolunk arra, hogy inkább asztalos lehetett, mert falképünk növényi díszítőmunkái gyakorlottabb kéz vonalvezetését árulják el, mint a figurális részek, másodszor technikai felkészültsége is gyengébbnek bizonyult festmény festéséhez s talán ezért nem festette a régebbi korok templomi falképművészeinek élénkebb színeiben.

Ha az alakoknak stilizált módon való megoldását vesszük figyelembe, megint csak arra a következtetésre jutunk, hogy inkább „asztalos” lehetett e falképek készítője, mint „vándorfestő” mert ez utóbbi inkább naturalista modorban és vászonra festett olajjal.

Ha ezek után azt kutatjuk, hogy festők milyen hatás alatt, milyen befolyásra festhette a csíkrákosi falképeket — épp egyedülálló volta miatt — erre a kérdésre nem tudunk határozott választ adni.

Gondolhatunk régi krónikánk primitív stílusú rajzaira, de ezek, valamint Wathay Ferenc XVI. századbeli naplójának¹⁸ apró rajzai inkább a perzsa miniatűrök hatását mutatják és más jellegűek, mint a mi falképeink Csíkrákoson. Gondolhatunk a XVI—XVII. században nyugatról (Bécsből és Lengyelországból) hozzánk származott fali kárpitokra¹⁹ de sajnos nem ismerjük azoknak rajzát.

Ezekkel szemben már sokkal több egyezést látunk, ha falképünket a XVI—XVII században készült perzsa vadász-szőnyegekkel hasonlítjuk össze. Igaz, hogy Erdélybe, sőt Magyarországra — tudomásunk szerint — nem kerültek vadászszőnyegek, hiszen Nyugat-Európában is kevés volt és csak királyi udvarokban, viszont hihető az, hogy perzsaszőnyegek hatására készülhettek Nyugateurópában falképek. S így vagy ezeknek festői jutottak el idővel Magyarhonba, vagy magyar vándorfestők ismerték meg ott ezeket a perzsaszőnyegek hatására készült, stilizált rajzú vadászjeleneteket ábrázoló falképműveket.

Bár a perzsáktól függetlenül is festhettek nálunk vadászsképeket, hiszen ott van a vajdahunyadi vár falképe, de az a természethez hívebben és régebben készült. Hogy a fegyverek, a lószerszámok, az alakok ruházata, sőt arca is hamisítatlanul hazai, míg a perzsa vadászszőnyegek mindez egészen keleties és régi fegyverek

(íj, dárda, kard) fordulnak elő, az természetes. Az is tény, hogy míg a perzsa szőnyegek tökéletes rajzúak és színezésűek, a csíkrákosi falképek egy vidéki kis festőnek kiforratlan, naiv alkotásai. De ne feledjük, hogy a perzsa vadászszőnyegek a perzsa királyi udvarokban élő iparművészek tervezték és évszázados gyakorlat után fejlődtek ily művészi fokra.²⁰

Ha megfigyeljük a perzsa vadászszőnyegeknél azt a módot, ahogyan a gyalogos és lovas vadászok, valamint a vadállatok alakja között fennmaradó üres helyet növényi díszítőmunkával kitöltik, azoknak hatását érezzük a csíkrákosi falképen. A távlat hiánya, a félig stilizált festési mód, szintén a perzsa szőnyegek stílusát juttatja eszünkbe. Még a magyaros reneszánsz virágmintákkal is találunk rokon virágmotívumokat a keleti, a perzsa szőnyegeken. Sőt, nemcsak a nehezebben szállítható és drága szőnyegeken, hanem a kisebb iparművészeti tárgyakon is, mint a szőtéseken, a brokáton, a porcellánokon, a fémtárgyakon, a könyvtáblákon, sőt az ún. miniatűr rajzokon is, de ezeken nemcsak virágmotívumok, hanem vadászjelenetek is előfordulnak.

Ha nem is tudunk a XV. sz.-beli vajdahunyadi falkép után a XVI—XVII. században készült olyan falképekről, amelyek vadászjeleneteket ábrázoltak volna, az egyetlen ismert csíkrákosi falképművésztől bizonyítja, hogy szokásban lehetett e korszakban is. Nemcsak azért, mert a vadászszőnyeg abban az időben nagyon elterjedt volt, hanem azért is, mert ez a csíkrákosi falkép — ha bizonyos primitíviséget is árul el — beosztása, kompozíciója azt igazolja, hogy bizonyos gyakorlatnak, szokásnak eredményeként készült.

Ezt igazolja az is, hogy száz évvel a csíkrákosi falkép elkészítése után, a XVIII—XIX. század fordulóján egy Gáti (Gáthy) István²¹ nevű festő is festett néhány udvarház falára vadászjeleneteket. Gátirol azt írja Újfalvy Sándor, hogy a zsigó Wesselényi-kastélyban „a vadászlak falán több ily²² nagyszerű ábrák láthatók Gáti festőtől, aki az akkori időben²³ nagyon sokat és nagyon rossz szul festett. A Szilágy, Belső-Szolnok és Doboka vármegyék úri lakok falain (sic!) néhol ma (1854) is láthatók a silány festmények, melyeken az emberi alak eltorzítva inkább majmot, mint embert ábrázolnak.”

Lehet, hogy ezek valóban ily torz festmények voltak, bár csak Újfalvy véleményét ismerjük róluk, de lehet, hogy Újfalvy a csíkrákosi falképeket aránytalanságaik miatt hasonlóan bírálta volna meg. Talán éppen ilyen kritikai közfelfogás miatt meszelték be a csíkrákosi falképeket is. Újfalvy lesújtó véleménye ellenére örvendénk, ha a Gáti-féle falképeket a mészrétegek alól ismét napfényre hozhatnók, ha azok egyáltalában még ott lapanganak.

Gáti kivül van még egy késői festőnk: a szebeni Neuhauser Ferenc, aki művészi kivitelben sok erélyű kastélyról készített képet.²⁴ 1805-ben a zsigó kastély egyik szobájának vászonnal behúzott falára nagyméretű tájképeket, a zsigó kastélyt és Wesselényi vadásztetteit²⁵ festette meg.²⁶

Bíró József megemlíti még a háromszéki oltszemi Mikó-kastély két szobájának a XIX. sz. elején készült freskóit is, de ezek gyenge alkotások. Tehát, ha nem is sok, de voltak világi tárgyú falképek a kastélyokban. Megfelelő képzettségű festő kevés volt és azok is inkább, az emberi hiúság kielégítésére arcképeket festettek. A főurak pedig inkább török szőnyegek, kárpitokat vásároltak s azokkal díszítették házuikat. Viszont a nyugatot nem járt kismesek, a kúriai tulajdonosai szerényebb művészi kivitelű munkákkal, népi alkotásokkal is megelégedtek. Ezért hihető az, hogy azok az asztalos mesterek, akik a reneszánsz korban nagyonis divatozó kazettás beosztású deszka mennyezetek mezőibe magyaros reneszánsz virágmintákat és figurális képeket festettek, vállalkoztak világi tárgyú figurális falképek festésére is, hiszen a deszkamennyezetek egyes kazettáiba is szoktak állati és emberi alakokat festeni.

Az eddig elmondottak alapján, marad az a feltevés, hogy a csíkrákosi falképművészt, amely a XVI—XVII. sőt a XVIII. században, a magyar nyelvterületen egyetlen napvilágra került ilyen szerű emlékünkné, a valóságban még

sem lehetett egyedülálló. Az elődöktől, akik perzsa vadászszőnyegekről készült másolatok után dolgoztak, tanult ő és ő utána mások. Hiszem, hogy kastélyainkban, udvarházainkban készültek ebben a korban falképek, sőt vadászképek is, — amit a száz évvel későbbi Gáti- és Neuhauser-féle falképek is bizonyítanak, legfeljebb azok, technikai és művészi fogyatékságaik miatt, nem voltak tartósak, tönkrementek vagy a későbbi tulajdonosok bemeszeltették őket.

Éppen ezért, most fokozottabb éberséggel kell kastélyaink, udvarházaink falát megvizsgálnunk, hátha sikerülne a mészrétegek alatt még lappangó falképeket napvilágra hoznunk, hogy legyen mit összehasonlítani a csákrákosi Cserei kúria falfestményeivel, ami e tanulmányban felvetett kérdések tisztázásához nagyban hozzájárulna.

VÁMSZER GÉZA

JEGYZETEK

¹ O. B. A Székelyföld leírása. II. köt. 1869. 68—71. l.

² Némely kastély 30 évig is épült. Amit az apa elkezdett, azt megfelelő építőanyag és jó mesteremberek hiányában csak a fia folytathatta és fejezhette be.

³ Szigethy Lajos, Nagyajtai Cserei Mihály élete és története. Kolozsvár 1894.

⁴ Ürmösy Gyula, Nagyajtai Cserei Mihály története. Nyelvézeti tanulmány. Bp. 1885. Bolyai Egyet. Tört. Intézet. Kolozsvár, 1947. Benkő József, Új Magyar Múzeum. 1853. I. köt.

⁵ Abaffi Lajos, Cserei Mihály történetirő. Ebben közli Cs. M. naplószerű feljegyzéseit 1728-ig. Tört. Tár. 1888. 561.—570. l.

⁶ Zakariás Izsák, csíkszeredai kereskedő és földbirtokos.

⁷ Orbán Balázs rajzán (1. ábra) kissé lejjebb szintén vannak vonalak. Lehet, hogy akkor más helyen bukkantak elő a festés nyomai.

⁸ Régi írások csak szórványosan és szűkszavúan emlékeznek meg a vadászatok módjáról, de nagyrészt pótolja e hiányt Mezőkövesdi Újfalvy Sándornak 1854-ben készült kézirata: "Az erdélyi régebbi és közelebbi vadászatok"-ról. Megjelent a Minerva könyvtárban, Kolozsvár 1927. Ebben a szerző nemcsak a maga korának vadászműveit ismerteti részletesen, hanem nálánál jóval idősebb emberek elbeszéléseit, sőt néha apáktól fiaikra maradt eseményeket is. Szinte abban az időben Kövöry László történetirő "Viseletek és szokások..." (Pest, 1861) c. munkájában is írt néhány oldalon a vadászati szokásokról, majd 1942-ben Bíró József az "Erdélyi kastélyokban" (Új Idők Irod. Int. Bpest. 148—152. l.)

⁹ Az egyiket később befalatták.

¹⁰ A másolatokon ez sraffozással, vonalakkal van jelezve.

¹¹ A másolatokon pontozással van jelezve.

¹² Apór Péter, Metamorphosis Transylvaniae. Rózsavölgyi kiadása, Bp. 1927. Az 5. cikkelyben ír e kor erdélyi magyar visele-

téről. E munkáját Apór, aki 1676-ban született, évekig írta, de csak 1736-ban fejezte be. Így visszaemlékezései a XVII. sz. utolsó két évtizedig nyúlnak vissza.

¹³ Nagy Géza és Nemes Mihály, A magy. viseletek története Bp. 1900 körül.

¹⁴ Szendrey János, A magy. viselet történeti fejlődése. M. Tud. Akad. Bp. 1905. 23 és 149. l.

¹⁵ Radvánszky Béla, Magy. családi élet és háztartás. Bp. 1880. 101. l. III. Ruházat.

¹⁶ Kövöry László, Viseletek és szokások... Pest 1861.

¹⁷ Apór P. i. m. "Híre helye sem vala a paszomátnak."

¹⁸ I. m. 5. cikkelyében írja "A csizmájok szarát elől az horgas-inokon szép térdkötővel megkötötték". Csizmájuk színe általában sárga vagy piros volt, csupán gyász jelül viseltek feketét.

¹⁹ Szendrey János, i. m. 111. képén a "farhám" és a szögletes pokróc rajza jól látható.

²⁰ Apór P. i. m. 5. cikkely: e korban minden korosabb férfi szakállat viselt, de a haját — török divat szerint — leborotválták, csak a fejtetőn hagytak meg egy tincset. Ha meg hosszú haját viseltek, akkor a szakállát borotválták, csak a bajuszt hagyták meg.

²¹ Hasonlóan van ábrázolva a vágás, mint a perzsa szőnyegeken.

²² Apór, i. m. Első cikkelyében ezt írja: "— mivel ab anno 1687, az mely esztendőben az német (a török kiűzése után) legelsőbbben bejőve, azoltától fogva látom, minden esztendőben új új mód, avagy, amint az német mondja „Náj módi vagyon..."

²³ Bíró Venczel, Altörjái gróf Apór István és kora. Az erd. kat. akad. kiadása, 1935. 117. l. "Erdély elnyugatiasodása" című (VIII) fejezetében ír e kor divatváltozásairól.

²⁴ Radvánszky Béla, i. m. 149. lapon azt írja, hogy a nyugati divat Erdélyben nehezebben foglalt tért, mint Magyarországon, ahol 1668-ban a városokban már német és francia köntösöket készítettek a szabók.

²⁵ Kéziratban a Magy. Tud. Akad. Könyvtárban.

²⁶ Jakó Zsigmond, Az otthon művészete a reneszánsz Kolozsváron. Kelemen Lajos emlékkönyve, Kolozsvár 1957. 370—372. l.

²⁷ Irodalma: Jajczayné Kanyó Erzsébet, A keleti szőnyeg. Bp. Szt. István Társ., 1930. Ledács Kiss Aladár, Régi keleti szőnyegek. Élet és Tudomány. 1957. Dec. Werner—Grote—Hasenbal, Der Orientteppich, Berlin 1922. Neugebauer—Troll, Handbuch d. orient. Teppichkunde. Leipzig 1930. Örendi, Das Gesamtwissen über antike u. neue Teppiche d. Orient. Wien 1930.

²⁸ Gáti Haller István gróf hozatta külföldről Kapjonba.

²⁹ Ti. Wesselényi vadásztettei. Újfalvy i. m. 16 l.

³⁰ Az első Wesselényi Miklós idejében, tehát a XVIII—XIX. sz. fordulóján.

³¹ Bíró József i. m. I, VI és LVII. kép.

³² I. m. 95. l.

³³ 1957. júliusában két vászonra festett falképet — köztük a vadászképet is — szakszerűen levették a falról és a zilahi múzeumba vitték megőrzés végett.

PRATI KAMARAI ÉPÍTÉSZMÉRNÖK BUDÁN

A török uralom alól visszavívott Budán, főleg a várban, főzésre, ivásra alkalmas egészséges víz hiányzott. Hiszen a felmentő ostrom ideje alatt kútjai részint meg rongálódtak, bedőltek, részint beszennyeződtek, hajdani középkori vízvezetéke s a törökkori dunai vízemelő szerkezete pedig elpusztult. A dunai meg svábhgyi víznek a várba való vezetésére már 1687 tavaszán indítottak kísérletet a salzburgi „Wasserkünstler” Lindtner János Virgillel, aki azonban megkezdett munkája közben, 1689 december 19-én, meghalt, Budán, forróláztól. Bár Werlein inspector már ekkor Diez würzburgi „Wasserbaumeister” idevaló alkalmazására gondolt, mégis Budán hosszú évekre húzódott a víz-kérdés módszeres szakszerű megoldása. Mert Lindtner után többek között Schrader György, majd Schaur Péter bécsi cs. udvari mérnök, szintén bécsi Ferber Dávid, Ferber János meg Ferber Tóbiás, továbbá az erdélyi Lilius János György főmérnök százados ajánlkozott tervekkel vagy próbál-

kozott hiábavaló kísérletekkel. Ilyen meddő előzmények után 1695 májusában a budai kamarai adminisztráció a dunai vízmű létesítésére az említett Diez (Dietz) János Ádám cs. udvari fővízépítőmesterrel szerződött; majd bizonyos eredmények láttára 1702-ben a Svábhgyről a budai várba építendő vízvezetéknek megvalósítását is Diezre bízta az uralkodó, mégpedig rendes fizetésű kamarai mérnöki minőségben, aki ezután élve helyzete előnyeivel 1710 őszén bekövetkezett haláláig a kétféle várbeli idegen vízmű munkálatait vezette. Az I. Lipót által egykor nagyrabecsült, majd később hirtelen elejtett Ceresola s munkatársai mellőzésével, illetőleg állásukból elbocsátó menesztésével — sajnos — a rendkívül kegyelt-pártfogolt Diez nem bizonyult a budai vízművek leleményes megvalósítására megfelelő szakmesternek.¹

A Diez kamarai vízi s országos építési mérnök halálával megüresedett budai állására szemet vetvén Fortunato de Prati alig ismert mérnök, ez ügyben még 1711

novemberében az özvegy Eleonóra Magdolna Terézia császárné- királynéhez fordult felségfolyamodvány útján, amelynek indoklásából világosság derül Prati mérnök múltjára. Született az ősi nemesi Prattor-családból a tiroli Trentóban (Dasindo Trentino) 1680 januárjában; kora ifjúságától geometriát és architecturát tanult, német és olasz földön szerzett gyakorlatot hadi és polgári építésben egyaránt szárazon és vízen; ennek már nagy hasznát vette 1703-ban a franciák tiroli betörése alkalmával, amidőn szűkebb (Judiciaria = Giudicarie) hazáját, szülőföldjét a legnagyobb veszedelemben úgy védelmezte, hogy annak területére az ellenség sem be nem hatolhatott, sem egyetlen helységét el nem foglalhatta, amivel honfitársai között hírnevet szerzett mint kiváló hadimérnök. Mint osztrák, helyesebben Habsburg örökostartománybeli ősök leszármazottja, akinek már az elődei is érdemeket szereztek honukban, jól ismervén a budai körülményeket, kérte a budai várba s annak szükséges vízműveire való felügyeletet Dieznek 1200 forintnyi zsoldjával. Rokonszenves folyamodványa 1711 december 11-én volt bemutatva-előterjesztve.²

Prati ebben az időben valószínűen Bécsben tartózkodott, bár ottani tevékenységéről semmi hírnök. Úgye az udvari kamarához tartozván, amelynek óvatosan lassú ügyvitelén kérelme nehezen haladt megvalósulás felé, hiszen csak 1712. április vége felé fordult némi érdeklődés Prati felé. Személyéről kedvező véleményezés után — Diez majdnem meddő példáján okulva — inkább leendő munkájának és zsoldjának megállapítása körül folyt a kamarai tárgyalás szeptember végén. Úgye bizony elhúzódtott 1713-ba, amikor a budai vár de Langlet Pülöp ezredes parancsnoksága alá került és ő látva e vár folytonos pusztulását, kamarai hivatalos mérnök hiányában Hölbling építőmesterhez fordult, aki — non solum suam artem murariam, sed etiam architecturam ad instar alicujus Ingenierii intelligit — nemcsak a budai vár fortifikációs munkáiról érkezett alapos szakértelemmel, hanem állandóan vezető építésmérnök Budára való kinevezését is sürgette a kamarától 1714 március elején.³

Erre a kamara a budai vár karbantartási munkáin kívül — Ceresolának egykori megbízatásához hasonlóan — a budai kamarai épületek, a harmincad-ház, az élelmiszártár, a cs. malom és sörfőzde javítási és szükség szerint a Budán kívül levő újszerzeményi várak erősítési munkálataival is Prati bízta meg. Mind e kikötött feladat előleges próbájaképpen a kamara szeptember elsején a budai vár teljes területe állapotának — minden eddigi újjáépült és még romos háza, szobája, kamrája, boltzata, pincéje, kútjai, dunai vízműve, a Svábhegyről a Bajor-résen át a várba eddig létesített vízvezetéke, utcai hálózata s összes zeg-zuga — pontos átvizsgálását, lelkiismeretes leírását és körülményesen részletező rajzának elkészítését követelte; ezenkívül a Víziváros, a Halászárváros a Rácváros, a Horvátváros, a Hévízek és malmok delineációját is kívánta azzal a záradékkal kikötéssel, hogy ez aprólékos munkát 14 nap alatt végezze el mint cameraliter exmissus architectus, akinek mindenki még a városi tanácsbeliek is segítségére legyenek. Ezzel a decretummal küldték Budára Prati.⁴ Feltett célja eléréseért Prati vállálván e próbát, 1714 őszén (szeptember-október havában) serényen tanulmányozta Budát és azt — tam accurate et circumstantialiter — oly pontosan és körülményesen rajzolta meg, hogy a kamara november 10-én rajzát leírásával együtt teljes elismeréssel tárgyalva Pratinak a budai mérnöki állásba való helyezése mellett döntött; december 4-én pedig a vár erősítésére 4000 forint kiutalását javasolta sürgetve, hogy Prati minél gyorsabban foghasson munkába.⁵

Bár Buda helyszínrajzával általános sikert aratott, csak 1715 február 21-én történt Pratinak budai kamarai mérnökké való kinevezése, azonban javadalmazása Diez salariumának csak fele volt, mégis április 15-én a kamara Prati munkaterületét szaporította, megteremtve úgy az ország felsőbb és alsóbb részein valamint Pozsonyban levő kamarai épületeinek a gondozásával; budai lakásul pedig később a várbeli (Bauhof) cs. építési anyagraktár emeletes épületét jelölte ki. Ezidőben Budán a bécsi

udvari haditanács utasítására Regal altábornagy váraparancsnok Hölbling közreműködése mellett egyrészt a budai királyi palota újjáépítésével, másrészt a Széchenyi primás alapítványából Pesten építendő invalidus-ház telkének a megszerzésével vajdott-vesződött, amihez a haditanács Prati ajánlotta segítségül. Így Regal átiratára 1715 június folyamán érkezett Bécsből Budára Prati.⁶

Budán már három megkezdett építkezés várta Prati. Regal a várépítés munkálataival együtt reá bízta a Hölbling terve szerint újjáépülő királyi palota építésének felügyeletét; ez már főbb vonásaiban második emeletnyire magasodott úgy, hogy Pratinak csak a belső architektónikus megoldás tervezése maradt feladatául. De az anyagi előfeltételek miatt nehezen épülő palota körülbelül 1723-ban készült el anélkül, hogy belsejét Prati terve alapján megoldhatta volna; különben az ez évi tavaszi tűzvész alkalmával felrobbant várbeli lőpor-torony szétvetett hulladékroncrai nagy darabon szétrombolták a palota tetőzetét, amelyet később rendbehozta; de belsejének Prati terve szerint való megoldása elmaradt.⁷

A budai királyi palota elég szerény épületénél sokkal terjedelmesebb, sőt monumentális építmény létesítése foglalkoztatta a haditanács utasítására Regalt: a katonai invalidusok menhelyéül Pestre szánt épületoleg. A Prati választotta terepre Regal megbízásából még 1715 őszén Hölbling is, Prati is készített kórház-tervet; közülük a haditanács 1716 március 11-én Prati tervét fogadta el megvalósításra. Ennek az alapozása 1716. augusztus 2-án Prati és Hölbling közösen eszközölte alapkölletéssel indult, de csak lassan folytatódott, mert a terv állandó megbeszélés meg módosítás alatt állott. 1717 augusztusától az alapozás munkáját Hölbling vezette. De továbbépítése anyagi pénzügyi fedezet hiján ismételtelen megrekedve, 1722-ig húzódtott, amikor is az egész építkezés megfellelő pénzalap nélkül kudarcba fulladt azzal a csonka falazattal, amilyenek azt Matthaei J. százados mérnök változta Daun váraparancsnok hivatalos jelentésének mellékletéül.⁸

A Diez által pedzett, de holtával csak kezdeményező állapotban maradt budavári vízművek építése volt a harmadik építménycsoport, amely Pratinak Budára való küldetését időszerűvé tette. A sok költséget megemésztett-eltékozolt vízmunkálatok felülvizsgálatával a városi magisztrátus 1714 őszén még Fellnert, a besztzercebányai kamarai építőmestert is foglalkoztatta, majd utána három tiroli szakmunkaerővel próbálkozott, akik 1715-1716 telén szorgalmasan fúrva-keresve dolgoztak; eredménytelenül. E meddő víztermelő kísérletek tanulmányozása végett megbízható jelek szerint Prati már 1713-ban járhatott Budán és így jól ismerte e műszaki feladatnak lokális nehézségeit meg a vár- város katonai s polgári lakossága számára égetően sürgős megoldását. Úgy látszik, miként Fellner, úgy Prati is e közszükségleti fontosságú munka teljesítésével bizonyos — ja wollte durch Ofen Reich werden — gazdagodási lehetőségeket tartott szem előtt; a város pedig szegény volt nemcsak vízben, de pénzben is. Mert midőn az uralkodó is elhatározta 1717 március 16-án, hogy a vízvezeték megvalósítását Prati bízta, amikor már Kerschensteiner jezsuita fráter fáradhatatlanul foglalkozott a svábhegy-várhegyi aquaeductus elkészítésével, akkor Prati a jezsuiták budavári provinciális-rectorát 1717 április 3-án kérte, hogy az tiltsa el fráterét e vállalkozásától kissé (wodurch einen Ehrlichen Mann das Brodt vor dem Maul hinweckh genohmen) sántító érveléssel, hiszen az ő megélhetése kamarai állása jövedelmével biztosítva volt. A „gewinsichtiger” Prati, bár szerződése megvolt, a vízvezeték népszerű munkájától elesett, mivel a technikailag kiváló jezsuita fráter még Prati sértő becsméréseit is eltűrve ingyen valóította meg a vízvezeték faszasztó és nehéz építését a szegény köz javára, amint ő írta: „grosse mühe und Strapaza gratis beygetragen... umb da mit nur ich, und meine Societat nicht prostituiert.”⁹

Azalatt, amíg e nagyobbszerű közvállalati munkálatok folytak nem éppen kedvező mellékközzéggel a gyakorta „egregius” jelzővel illetett Prati architektusra

nézve, a legkülönbébb apró tervezésekkel bibelődött, amelyek végrehajtásában Hölblingre meg Schmidt Péter ácsmesterre támaszkodhatott. Így 1717-ben figyelme a budai harmincadház, a Bauhof, és a katonai kaszárnnyak tetőzetének megújítására fordult s azok minél takarékosabb költségvetésén dolgozott kamarai felszólításra; 1718-ban Belgrád várerődítményein serénykedett; 1719-ben pedig a budai cs. malom restaurálása lett elkerülhetetlen; ekkor a sok fogalmazási-írási munkája könnyítésére cs. építéshivatali írnokot kapott Ackher J. Á. személyében. A budai vár folytonos tatarozási munkái közben, 1719 nyarán Löffelholtz altábornagy várparancsnok hadászati szempontból kifogásolta a Fehérvári kapunál az őrszobáknak Prati által a város belseje felé és nem kifelé irányított-épített frontját, továbbá helytelenítette két lőrésnek a beépítését, hiszen e kapu különben is gyenge, defenzív állapotban volt. A várparancsnok méltatlankodó figyelmeztetését, aki a déli végek megerősítésében tűnt ki („...wann frembde Generals oder Ingenieurs nacher Ofen kommen, dörfte man glauben das ich meine profession völlig verlehrenet habe...”), Pratinak udvariasan közvetítette Zennegg kamarai inspektor, aki e hadászati szakszerűtlen munka kijavítására újabb összeget kért a kamarától...¹⁰ Megoldása egykorú irat és vázlat hiányában kérdéses; a várparancsnok még az ősszel meghalt; a kapu pedig a környezetével együtt négy év múlva elpusztult.

Prati figyelmét budai tevékenységének közepette a kamara 1720 őszén ráterelte a Nagykunság mocsarain át Szolnok felé vezető kishidaknak felülvizsgálatára s Szolnok mellett a visszafoglalás után, 1689-től felépült, de már két ízben tönkrement nagy Tisza-híd terepének vizsgálatára.

E forgalmilag-közlekedésileg gazdasági, hadi meg kereskedelmi szempontból is rendkívül fontos terület fárasztó áttanulmányozása után, amely kiterjedt a Kakat ér meg Büdös ér felett a szolnoki sóhivatal emelte fahidakra s a Zagyva folyón a szolnoki várba vezető hídra is, Prati 1721 őszére elkészítette a fából építendő szolnoki Tisza-híd tervét, amely a nagy körültekintéssel kiválasztott helyen állítólag 1722 folyamán épült. A mocsarakon említett két ér felett átvezető új köhidak és hozzájuk tartozó úttöltés építése még 1724-ben is tartott. Pratinak e munkái megvalósításában részt vett Hölbling építőmester, Schmidt ácsmester; az új mocsárhidak és műutak tervezésénél és építésénél Pratinak figyelembe kellett vennie Rosenfeld hadimérnök százados véleményét is a kamara utasítására.¹¹

1723 március 28-án húsvétvasárnap délután negyedöt körül, amikor a jezsuiták vezette népes körmenet a Kálváriahegyről a Várba visszaterőben volt, a Bécsi-kapu tér északi szegélyén állott Edl-féle ház Grobetti-lakásában tűz támadt, amely északi szélről felkavarva végig viharzott déli irányban az egész Váron át különösen annak nyugati részét pusztítva, katasztrófává teljesedett a Fehérvári kapuhoz közeli lőportár felrobbanásával. És a török uralomból felszabadulva nehezen, de szívósan újjáépülő Vár területe háromnegyed óra alatt ismét romossá lett. A rombolás részleteit a városi magisztrátus Beschreibung... című kéziratban összegezte s a borzalmas tűzvész épületnyomairól Rosenfeld hadimérnök századossal külön (Risse) vázlatot készített. Az épületkárok reparálási költségeinek megállapítása során Prati április 20-án abban a szakértői (Salgari, Hölbling, Hueber, Schuester és Schmidt) bizottságban szerepelt, amely a két kaszárnnya, a főörség, két kapu-örség és a Bauhofnak nevezett építési anyagraktárral rendelkező építési udvar = hivatal épülete kárainak becslését végezte. A rombolás (ma Hess András tér 4. sz.) épületének — különben középkori eredetű építménynek — megrongálódása, amelyen a tető a tűz áldozata lett, közelről érintette Prati, mert azt ő 1721-ben Reindl és Hölbling közreműködésével állította helyre s benne lakott; ezért késznek nyilatkozott annak saját előlegezett költségén való renoválására, amint azt saját terve szerint megtette. Az említett katonai építmények helyreállítása csakhamar folyamatossá lett Prati irányításával. De közismert, hogy a lőportár felrobbanása következté-

ben rombadőlt Fehérvári kapu és rondella építését Daun várparancsnok annyira szorgalmazta, hogy az még 1723-ban teljesen felépült. Bár e kapu újjáépítésére Rosenfeld is készített költségvetéset, de semmi nyom nem vezet Rosenfeld tervének megvalósításához. És egykorú adat nélkül alig gondolhatunk e kapu felépítésénél Prati közreműködésére. Különben a koros Hölbling építőmesteren, Prati meg Rosenfeld mérnökön kívül ekkor már itt működött a számításba jöhető Mathei hadimérnök is, aki éppen e tűzvész alkalmával szenvedett nagy károkat. Azonban az újonnan felépített Fehérvári kapu szerzősége adatszerűen egyikük számára sem biztosítható.¹²

1724-ben a Szolnok környéki mocsárhidak építése mellett Hölblinggel karöltve dolgozott Prati Szegeď fortifikációjánál is. Ez év márciusában a szegedi várparancsnok gr. Despillier tábornok Prati Temesvárra kérte az ottani parancsnoksági épület, a székesegyház és a püspöki palota építése ügyében; küldetése s annak eredménye kérdéses. Prati ez évben építési írnok hiányában mint kamarai mérnök sok adminisztratív munkával küszködött; ennek az időtrábló megterhelésnek Prati hivatásával való összeférhetetlenségét a kamara is föltörlö vette.¹³

1725-ben Prati a budai középkori négysaroktoronyos királyi vár, majd vámház, később török löpőmalom (mola Caesareo Regia Budensis) épülete tavának a rendezésével foglalkozott úgy, hogy az a Császármalom vízikerekeinek hajtására bőséges vizet szolgáltatasson; e munkája a Császárfürdőt bérlo Ecker és Aigner fürdős chyrusgusok véleményének figyelembevételével folytatódott. Közben Eszék és Újvár erődjének lebontását is intézte. Július folyamán Pozsony városában a kir. helytartótanács számára keresett megfelelő házat. Ősszel a budai kamaraház (vulgo Bauhoff) szintén középkori épületbe helyezendő harmincad pénztári hivatalának ellenőre számára való lakás átalakításában vett részt. Ezek a munkálatok átnyúltak 1726-ba, amikor a budai ványolómalom reparálása vált időszzerűvé Prati terve alapján.¹⁴

A következő években mintha Prati hivatalos mérnöki munkáinak sűrű sora megcsappant volna, vagy legalábbis erre vonatkozó adataink forrásai elapadtak. 1729 április elsején a Császármalom melletti Országút mentén volt szőlőkből Prati is bérlo egy szőlőkeret háromévi időtartamra. Április 28-án pedig Prati a budai kamarai inspectoratus pénztári hivatalának megürült pénzszedőiszámítási állására pályázott azzal érvelve, hogy ez kamarai mérnöki állásával „compatibilis” és abbéli munkája rendes elvégzésére elegendő idővel is rendelkezik, amit Preszeker is támogatott, de kérelme meddő maradt. Közben a budai várparancsnok gr. Daun számára való rendes várbeli lakás szerzését sürgette, de mivel Prati májusban már négy hete Sopron körül időzött, nélküle Preszeker kamarai perceptor-helyettes semmit nem tehetett a ház kiszemelésére; különben erre sor nem került, mert Daun áthelyezése miatt csakhamar Bécsbe távozott.¹⁵

Még 1728-ban sikerült Bergmann János solymári s egyúttal hidegkúti plébánosnak az uralkodótól a visszafoglalás után Hidegkút (ma Pesthidegkút) területén belül fekvő Gercse helység középkori templomromjának reparálására 260 forintnyi összeget kieszközőlnie. A mai Csúcshegy és Viharhegy között elterülő lejtős szántóföld közepén ma is látható templomrom restaurálását ez összegből Prati végezte 1729-től; teljes képét megőrizte az a mappa, melyet a Hidegkút akkori határterületének budai meg solymári határaival való megállapítása végett Prati készített 1732 júliusában; rajta a hajdani román stílusú gercsei templom északoldali saroktoronnyal egészében újjáalakítva áll az Óbuda felé vezető út mellett.¹⁶

A Szolnok melletti rendkívüli fontosságú Tisza-híd, — amellyel már 1720 óta állandóan foglalkozva Prati kénytelen-kelletlen belemerült az alföldi táj eme jellegzetes építményébe — az általa már nyolc évvel ezelőtt emelt faalkotmány „das so importante Werckh” folytonosan kitéve-veszélyeztetve a Tisza folyó szélsővéinek főleg a téli-tavaszi jegesárok rombolásainak, már 1729

végén alapos helyreállításra szorult, amikor megbízásából munkatársa Schmidt Péter ácsmester a szükségelt mátraverebélyi fagerendák szállítását sürgette. Prati 1730 tavaszán új fahíd építésére készített tervet, hogy a folyó mindkét oldalán 4–4 járommal emelve annak hajók áthaladására akadálymentes átmenetet biztosítson magasállású áradások esetén is. A felvezető híd-töltés magasítása következtében annak környezetét is mint a Zagyva folyón át a várba vívó hidat, a Zagyván emelendő malomépületet és a környék mocsárhídacskáit is emelnie kellett, amihez Mathei hadimérnök készségét is igénybe vette. A munkálatok végzésének sürgető ereje miatt Prati, hogy megelőzze a téli jégzajlással járó zavarokat, úgyszólván minden idejét a Tisza-híd javítására összpontosította. Mégis „a Tisza vizének szörnyű áradását, mely véget semmiféle ember az Hidon nem jöhet, mivel egész félmezőre tart szélessége a viznek” panaszolja 1731 április 12-én a károsodó hídbérelő Kopácsy Sebestyén.¹⁷

A Tisza-híd kétoldali 3–3 jármának-nyílásának további magasító javítása s a híd korlátjának a reparálása 1731 júniusában annyira előrehaladt, hogy alatta mind a mármarosai sószállítások tutajai mind pedig a Belgrád felé járó hajók magas vízállás ellenére is akadálytalanul közlekedtek és a híd padlóján vad szarvasmarhák ezrei veszély nélkül rohanhattak át. Az erőltetett munka után Prati hét hónapon át súlyos betegséggel küzdött, amint azt panaszolva írta 1732. március 29-i jelentésében. A Pons Regius Szolnokensis, amelyet ábrázolásból sem ismerünk, ez év tavaszán is jeges ártól megrongálódott és folytonosan ismétlődő tatarozása élete végéig foglalkoztatta Prati.¹⁸

A betegségtől ellankadt agglegény Prati, aki szőlőkerteskéje bérletéről is lemondott, 1732 tavaszán Hidegkút határainak helyszíni megállapításával foglalkozva, július 3-ára elkészítette e községnek – már említett – pontos mappáját, amelynek előkészítő munkája közben kirándulásszerű kiszállásai következtében némileg felüldülve, egészségre is megerősödött. Így ősszel már a mocsártengerben terpeszkedő Szigetvárott járt, hogy tanulmányozza annak és az Óvárosnak rozzant fahidrendszerét, még a török hódoltságból származó alig használható állományát. Tapasztalatairól már október 21-én beszámolt a kamarának: az Óvárost a nyugati Patai-illetőleg Kanizsai-kaputól a keleti Pécsi-kapuig átszelő török (Anguissola szerint fedett) csatornának az eltemetését és helyére töltésszerű kövezett út – via publica – építését tervezte, tervének végrehajtására pedig Niderkirchner József efféle munkában jártas tapasztalt budai kőművesmestert ajánlotta. Barátja Pleyern János József budai kamarai perceptor előterjesztésére nemcsak ez út-utca létesítése indult meg 1733-ban, hanem Prati tervei szerint megkezdődött a vár körüli bűzhődő mocsarak lecsapolása, gátak-töltések építése, hogy ladik nélkül járhatóvá legyen az ingoványos terep és elegendő víz legyen a császári lisztörő malom hajtására.¹⁹

Prati szolnoki Tisza-hídjának javításával, a szigetvári főút és más útjai építésével elfoglalva még 1733 szeptemberében járt Simontornyán, ahol már hét évvel előbb foglalkozott annak töltései s hídjai építésével, ez alkalommal ismét mocsaras környéken levő megrongált gátjai-töltései s öt fahidja megvizsgálása végett; rájuk csak később novemberben készített terveket. Közben október folyamán Bécsben időzött, amidőn a kamara a Dráva felett emelendő eszéki hídnak – a szolnoki facölöpös Tisza-híd mintájára való – építési tervét és költségvetését kérte. Távollétében Pleyern biztatására Schmidt ácsmester rögtönzött tervrajzot a kamara részére. Prati Bécsben való dolgai végeztével visszatérve Budára, Schmidt budai s Hueber Ádám pesti ácsmester költségvetésével szemben új költségvetést készített, majd pedig december 20-án menesztette ácsmesterét és pallérját Eszékre a tervbe vett híd helyszíni körülményeinek és a hozzá szükséges faanyag megszerzésének tanulmányozására végett. Visszatért küldötteinek felvilágosítására Prati 1734 január 11-én az eszéki híd építésére vonatkozóan megbízható költségvetést szerkesztett és azt

Pleyern továbbította a kamarához január 16-án. Bár a hivatalos álláspont Pratinak szánta az eszéki híd építését, ha Prati vállalná azt, sem az ő tervéről, sem vele kapcsolatosan az eszéki Dráva-híd építéséről nincsen tudomásunk.²⁰

Mivel Prati a Szolnok környéki munkáival huzamosabb ideig volt elfoglalva, a simontornyai mocsárhidak és töltések munkálataihoz Pleyern 1734 márciusában kiküldötte Schmidt ácsmestert, s a szigetvári munkálatok, kivált a főutak kövezése meggyorsítása végett szigetvári kőművesmesterekkel is tárgyalásba bocsátkozott. Júniusban Prati is Szigetvárott időzött a töltéseknek és az utak kövezésének ellenőrzése céljából. Így a szolnoki, simontornyai meg szigetvári gát-híd-töltés-út tervezési, építési s ellenőrzési gondjai teljesen lefoglalták Prati munkakészségét és megfelelő faanyagok kutatásáért és megszerzéséért 1734 novemberében Trencsén megyében is megfordult fáradhatatlan szorgalomtól hajtva, egészségét sem kímélve, magánügyeit elhanyagolva.²¹

Az 1735 esztendő is e három vidéki város meg környéke hídjainak és útjainak javításával telt el. Prati ugyanis mindenütt a közmondásos alföldi magyar sártól kátyus utakon történő közlekedést kőburkolattal igyekezett használhatóbbá tenni, már folytonos utazásainak kellemetlen tapasztalatai alapján is. És a kisebb terjedelmű fahidaknak kőből való építésére törekedett főleg az olyan közérdekű szállítások, mint a kőso szállítmányok és hadi-katonai transzportok zökkenésmentes lebonyolítása végett. Ő már a Büdös és Kakat ér felett a szolnoki sóhivatali tisztviselők által 1715 folyamán építtetett fahidakat, amelyeknek faanyagát állandóan lopkodták és a közlekedést-szállítást a gerendák rothadása is bizonytalanlana tette, már 1723-ban kőanyagból építette, amire Pleyern mint követendő példára hivatkozott 1737 márciusában. Természetesen a pénzzel fukarkodó kamaránál küzdelmes volt ezekre a megfelelő pénzfedezet kieszközlése, aminek különféle forrásból való előteremtésére Prati jóbarátja, Pleyern budai kamarai perceptor segédkezett.²²

Az 1736 év is, ha tudomásom szerint változt elfoglaltságához nem is hozott említésre méltó újabb megbízásokat Prati számára, reá nézve szakadatlan munkában folyt, amidőn az év vége felé december 14-én Prati lehangelva jelentette a Bécsben tartózkodó Jörger budai várparancsnoknak, hogy Budára érkezett Schmettau tábornok néhány csapatával és a Bauhofnak nevezett kamaraházban – Prati is abban lakott – lazaretet kíván létesíteni beteg katonái elhelyezésére. Mivel e célra kiürítendő épületből Pratinak is távoznia kellett, legégetőbb gondjává vált a katonasággal túltömött budai várban megfelelő lakást szerezni, hiszen 1737 márciusában a katonaság még Prati költözése előtt elfoglalta az egész épületet. És a már betegeskedő Prati kényszerhelyzetében 1737 június 21-én Budán polgárjogot szerezvén, megvásárolta a Schuster puskaműves örökösétől az Uri-utcai (ma 45 számú) házat 1737 június 25-én és annak egyik, Hruba János ácsmesterrel hevenyészve rendbehozott részébe költözött.²³

Prati lakáskeresés, házvétel és költözködés körülményes gondjaival terheltén 1737 május első hetében a váradi püspök meghívására Nagyváradon helyszíni szemlét tartott a püspöki székesegyház, a püspöki rezidencia, a szeminárium és a kanonoki ház épületei számára való helyek kijelölése céljából, hogy megtervezhesse a rájuk építendő épületeket. A székesegyházra 2 tervet készített, amelyek tetszetek Csáky püspöknek, aki azokat a királyhoz küldette jóváhagyás végett. A hely kiválasztásában azonban nem tudván megegyezni, Csáky püspök ez év október 5-én meghívta Prati Nagyváradra. Ott járt-e újra Prati, kérdéses. De bizonyos hogy október folyamán Prati a hidegkútiak birtokhatárainak igazságos felezésével foglalkozott. 1738. januárjában pedig a két év előtt átépítve reparált szolnoki Tisza-híd korlátpárjának meg padlójának és a szigetvári híd megújítási lehetőségének költségvetését latolgatta.²⁴

1738. márciusban Prati tüdőgyulladásba esett, amely annyira elhatalmasodott rajta, hogy elerőtlenedve s heves köhögési rohamokkal küzdve március 16-ára

meghívott barátja Pleyern és más tanúk jelenlétében végakarátát már képtelen volt szavakban kifejezve tollba mondani; az agglegényként élő Prati, aki állandóan segítette testvéreit és utód hiányában vagyonát rájuk akarta testálni, végrendelet nélkül március 17-én déli tizenegy óra tájban meghalt 58 éves korában. Március 18-án eltemették a jezsuiták a budavári főtemplomban a Xaveri szent Ferenc kápolna melletti oszlophoz.²⁵

Úri-utcai házában levő lakását már halála napján lepecsételve záralt alá vette a királyi kamara, a városi magisztrátus és a katonai várparancsnok, mégpedig a házában levő kocsmát látogató gyanús elemek — plebeae sortis homines potatores — ürügye miatt őrizetbe helyezve. Hiába jelentkezett Budán élő fivére, Jeromos, az Itáliában lakó testvérei, Giovanni és Dominica nevében törvényes örökösként, a hagyaték átvétele végett, mert valójában a királyi ügyész pört indított a szorgalmas, takarékos Prati mérnök mindennemű vagyona ellen bizonyos pénzügyi-számadási rágalmak miatt, amelyeket a szolnoki lidák és gáttöltések építése körüli hiányos elszámolások miatt támasztott a gonosz gyanúsítás. Pedig Prati tisztességéhez szó sem férhetett Pleyern tanúsága szerint: „...dum alii militares Architecti, pro extruendis illis Szolnokiensibus aggeribus trans Tybiscanis ultra Triginta millia florenorum sua Projecta fecerunt, ipse — Prati — autem, tamquam vir honestus, et conscientiosus... pro undecim mille florenis rite perfecit”. Míg végre az öt éve húzódó hivatalos eljárás tisztázta Prati ártatlanságát 1742. május 7-én kifejtve: „... defunctum Prati restantiarium non esse... Ficumque Regium nihil Juris ad eandem habere...” És az örökösök hozzáférhettek kegyetlenül meghurcolt fivérük örökségéhez.²⁶

A pörös eljárás alatt azonban Prati lezárt házában, ahol a gondozatlanul hagyott holmija némi pusztulásnak volt kitéve, nemcsak a türelmetlen örökösök unszolására, hanem a vagyonállag hivatalos megállapítása céljából is 1738. augusztus 13-án Pleyern budai kamarai perceptor és Dobossy Ferenc megyei esküdt gondosan leltározta Prati hagyatékát. A fennmaradt inventarium szerint hivatalos iratokon és építési munkákon kívül többi között volt: a Dunántúlnak (Horvát—Szlavonország, Steyer és Ausztria határáig), a Duna—Tisza közének (Visegrádtól kezdve) pontos leírása; a pesti invalidus-ház rajza 1717-ből, a szegedi kaszánya épületének terve, Belgrádról különféle tervrajz, a szolnoki Tisza-híd és a Búdös meg Kakat köhidjainak tervrajza, különféle magyarországi területek felmérésére vonatkozó tervezet; a római szent Péter templomról hat rézmetszet; különböző templomok alaprajzai; Bécs és elővárosainak rézmetszetű képei Kleiner Salamontól; teljes rajza a budai várpalotának (Totalis Delineation Aedificii in Fortalitio Budensi erecti); könyvei között pedig szerepelt Blaise—François de Pagan várépítéséről híres, Sébastien Le Prestre Vauban (Teütsch redende Vauban) várépítésről még híresebb és Pozzo (Andrea Puteo) Perspectiva Pictorum et Architectorum akkor legidősebb meg legnépszerűbb munkája. A késő barokk műveltségű architectus emez eredeti rajzaiból, terveiből, rézmetszetű vedutákból és szakkönyvekből álló gyűjteményének további sorsáról semmi hírünk.²⁷

De futólagosan történeti rendben említett-vázolt alkotásainak a jellemzése is még alig megoldható, hiszen azok egy része csak ismeretlen helyekre került terveiben maradhatott meg, megvalósított műveinek legnagyobb része időnkre teljesen elpusztult, csekély része pedig átalakításoknak, bontásoknak esett áldozatul. A miénknél szélesebb (olasz, osztrák, román, szerb stb.) területeken szerencsésebben feltáró további kutatásoknak lehet majd hálás feladata világosságot deríteni főleg arra a kérdésre, hogy honunkban létesített-e olyan építményeket, amelyek a törökpusztította couleur locale-ba, a sajátos magyar helyi tájakba új hangulatú, haladó színezetet hoztak Simontornyán, Szigetvárott, Szolnokon vagy egyebütt. A gazdag munkásságból ítélve rendkívüli szorgalmú kamarai építézmérnök dél-tiroli olasz létére majdnem negyedszázadot Budán dolgozva annyira áthasonult a helyi barokk életformához, hogy vallásosságában 1725

folyamán 300 forintyi alapítványt tett a várbeli főtemplom javára s azonos összeget a vízivárosi jezsuita rezidencia számára. Elmulásával ennek is csak írásbeli híre maradt...²⁸

SCHOEN ARNOLD

JEGYZETEK

A kézirati források lelőhelyeinek és levéltárainak rövidítései: Orsz. Ltár. = Magyar Országos Levéltár — Bp. 1 sz. Ál. Ltár. = Budapesti 1 sz. Levéltár, volt Budapest Fővárosi Levéltár — Bud. k. a. = Budai kamarai adminisztráció — Bud. k. i. = Budai kamarai inspectoratus — Bud. tanül. jkv. = Buda tanácsülési jegyzőkönyv.

¹E fejezetben szereplő budai vízműépítőkről nagyrészt műkedvelőkről, akiket eddig nevük szerint senki sem említett, az alaposan kutató, jól értesült tudós Bél Mátyás később tárgyilagosan megállapította: Fuere, nimirum, qui se, luci faciendi gratia, hydragogias peritos, mentirentur (Notitia Hungariae Novae... Tomus tertius Wien, MDCCXXXVII. 444—445. o.). Róluk szóló fontosabb levéltári aktákban fordul elő Lindtner, Orsz. Ltár. Bud. k. a. Berichte und Schreiben 3880. f. 1687. ápr. 28.; Varia und. Reponenda 3951. f. 1687. június; Buchhalterey Acten 2823. f. No. 220. 1688. aug. 10.; Hof-Befehle. 3846. f. 1689. máj. 18.; Expeditionen 3772. f. 1689. dec. 20.; Schrader azonos a kremsmünsteri praelatus komornokjával. Orsz. Ltár. Bud. k. a. Hof-Befehle 3858. f. 1690. jan. 3.; Schaur, Orsz. Ltár. Bud. k. a. Hof-Befehle 3849. f. 1690. aug. 30.; Ferber testvérek iparosok és kereskedők. Orsz. Ltár. Bud. k. a. Berichte und Schreiben 3885. f. 1690. márc. 9.; Hof-Befehle 3854. f. 1693. máj. 7.; Hof-Befehle 3854. f. 1693. jún. 30.; Miscellanea 3943. f. 1693. június.; Lilius, Orsz. Ltár. Bud. k. a. Hof-Befehle 3857. f. 1694. aug. 17.; Diez, Orsz. Ltár. Bud. k. a. Expeditionen 3788. f. 1695. máj. 15.; Buchhalterey Acten 3840. f. No. 194. 1702. márc. 1.; Hof-Befehle 3873. f. No. 32. 1702. márc. 4.; Buchhalterey Acten 3840. f. No. 57. 1711. jún. 11. és No. 58. 1711. szept. 7. — Bél a hasznót-ulzetet szimatoló alkalmi sarlatánok elhallgatásával azonban megnevezi azt a két érdemes vízműves szakembert, akik közül az egyik a bajor származású Caspar Jakab 1716. évi szerződése szerint saját modellje alapján elkészítette a dunai vízemelő szerkezetet (Orsz. Ltár. Decret. Cam. Hung. 3960. f. No. 367. 1716. febr. 21.), a másik pedig Kerschensztein Konrád, aki megépítette a svábhegy—budavári vízvezetékét 1716—1722 között (Schoen A., XVIII. századbeli képző- és iparművész jezsuita fráterek. Történetírás I. évf. 3. sz. 1937.).

²Prati folyamodványa az uralkodónéhoz:

Aller Durchleüchtig Grossmächtigste Röm Kayserin auch zu Hungarn, und Böheim Königin; Ertzhertzogin zu Österreich.

Allergnädigste Kayserin, Regentin und Frau Frau. Nachdem in Anno 1702 zum Vortheill, und Behelfung der gvarnison, und burgerschaft in der Vöstung Offen ihre Kayl: May Leopoldus Imus höchst Seel: gedächtnus durch dero Cameral Verordnung, dero gewester Wasser, undt Landt Ingenieur Johann Adam Diez, die Inspection über alda befindlich-nöthiges Wasserwerckh mit der würl. besoldung ad 1200 fl Rein: allergnädigst conferiret, und hierüber dero weitere Instruction allermildest ertheilen lassen, gleich wie aus hiebeyliegender abschrift des mehrere zu ersehen, und weillen sub praesidio (:titul): Hoff-Kammer Raths Johann Jacob Graffen von Löwenburg obgemelten Ingenieur Diez vorstell-aufnehmung, und vorrichtungen Comisionaliter ventiliert, und ausgemacht worden seint. Dahero auch izezt besagter Graff von dieser Function die beste wissenschaft haben würlt, zumahlen; nun bereits vor etlich Monath oftgemelter Ingenieur Diez mit Todt abgangen, dessen erledigte stelle, Eu: Kayl: May: zu erhalt- und manutienirung deren dem comuni bono zum besten errichteten Wasser- undt Landtgebauen ohnstehlbahr ersezen zu lassen allermildest geruhen, und zu dem Ende mir als ein Erblands Kind mit allertiefsten respect anregen zu dörfen allergnädigst erlauben werden, wie nemblich ich ex antiqua Familia prator vulgo pratti in Tyroll gebühtig, von Jugend auf denen Künsten in specie Geometriae architecturae sowohl zu Wasser, als zu Landt, und an denen fleissigst obgelegen dieselbe so in Teutsch als Wällisch Landt verschiedentlich practicirt, wie ich weitläufigkeit zu vermeiden blöschlich anziehen wil, ds beylezthih beschehenen frantzöschén Einbruch ins Tyroll durch vorthailig veranstatet werker, und abschnidte, ich die ganze gegend Judiciaria (ein kleines Ländel zu sagen) bey Trento der gestalt defendiret, ds Niemand von den feind in dem ganzen umbgreis eintringen, noch weniger einigen

Orths sich bemeistern können, wie ds in handten habene attestatum die Wahrheit zeigt, darvon ich ds originale bey Löbl: Commission exhibiren werde: ich dahero durch die in Militari als Civiilischen Bauwesen erworbene, und besizende experienz bey Eu: Kayl: May: erspriessliche Dienste praestiren können, mir allerunterthänigst zu trauen thue: Als gelangt, an Eu: Kayl: May: mein allerunterthänigst bitten Selbst geruhen, in ansehung meiner wenig besizend, undt angeregter capacität auch meiner antenorum erworbene meriten allergnädigst zu verordnen ds unter oben gemelten Praesidio des Graffen v Löwenburg Commissionalliter die Sach vernohmen, und behandelt werden, und nach richtiger befundung vorbemerlt erledigte landt und wasser Ingenieure, undt die Inspection in der Vöstung Offen mit würckh: besoldung deren 1200 fl. mir vor andern allergnädigst conferiret, und darüber das Cameral Decretum zugestellet werden möge: Zu allermildesten gewehrung dessen mich allerunterthänigst Empfehle Eur Kayl May: allerunterthänigst gehorbsamste Erblandts Kind aus Tyroll

Fortunat de pratti Ingenieur

Külzetén: praes: den 11 Xbr. 1711.

An die Allerdurchlauchtig Grossmächtigste Fürstin, undt Frauen Frauen Eleonoram Magdalenam Theresiam verwittibte Röm:... alleruntertzt: gehorsamb: bitten Fortunat de Pratti Ingenieur umb allergnädigste Kayl: verordnung an dero gehorsambste Hoff Kammer — Prati kéziratának egykorú másolata némi szöveghibákkal. Orsz. Ltár., Bud. k. a. Buchhalterey Acten 3840. köt. 193. fol.

Prati mérnök hadműveléről írott attestatum:

Wür Endts geförtigte attestiren sub Fide Nobili, ds der Edl geborne Fortunat Ingenieur ein leibl Sohn des Johann Dominici de Prati zu Judicaria in Tyroll gebürtig in Ao 1703 bey damahls gewesenenen franzosen Einbruch ins Tyroll sich in besizung des Vatterlands zum opfern(?) in greste lebensgefahr begeben, auch durch dessen höchst reinligste (?) veranstaltung und abgezeichnet angelegten abschnitten mittels der Nachbarschaft die ganze gegend Judicaria (ein kleines ländl zu sagen) der gestalten deffendiret, das der feindt nicht eines einzigen Orths zu bemeistern vermöget, sondern mit grossem Verlust, und schaden der Seinigen abziehen und obgesagte gegend verlassen müssen, welches wür der wahrheit zu steyer hiemit attestiren, und mit unseren adelichen btschaften bekröfftigen wollen, und sollen, so beschehen Wien den 20tn 9ber Ao 1711 (L: S) Carolus Cleri SS: Theologiae Doctor et Prothonotarius Apostol: (L: S) Gaudenzo Antonio Madruzi — Egykorú másolat az Orsz. Ltár., Bud. k. a. Buchhalterey Acten 3840. köt. 194. fol. — Pratról felhasználát irodalom: Schoen A., A pesti invalidus-ház építése. Magyar Művészet VI. évf. 2. sz. 1930. — Schoen A., A budapesti központi városháza (volt invalidus-ház, majd Károly-kaszárnya) Bpest. 1930. sparsim és 127—9. l.; Gerola Giuseppe, Artisti trentini all' estero. Trento, 1930. Elsőül közli Prati születése idejét; Bánrévy Gy., Húsz év Buda fejlődéstörténetéből 1714—1733. Historia V. évf. 1—4. füzet Bpest. 1932. 118—127. l.; Bíró J., Nagyvárad barokk és neoklasszikus művészeti emlékei Bpest. 1932. 7., 11., 91., 93. l. — Bánrévy Gy., A budai királyi palota újjáépítése III. Károly alatt. Tanulmányok Budapest múltjából I. Köt. Bpest. 1932. 1—49. l.; Thieme—Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXVII. Band Leipzig, 1933. 350 l.; Budinis, Cornelio, Gli artisti italiani in Ungheria (L'opera del genio italiano all' Estero) Roma, 1936. XIV. E. F. 102—3. 110. 159. l. A 102. oldalon elírás Arnaldo Achiem, azaz: Schoen.

³ Orsz. Ltár., Bud. k. a., Buchhalterey Acten 3840. köt. 192. fol. 1712. ápr. 25.; Cam. Hung. Poson., Exped. Cam. 291. fasc. A. 13. 1712. szept. 30. és uo. 292. fasc. Z. 4. 1713. jan. 23. Höblingről lásd Schoen A., Höbling építőmester Budán. Művészettörténeti Értesítő VII. évf. 2—3. sz. 1958. és Orsz. Ltár., Cam. Hung.; Litt. Admin. Budensis 1713 márc. 3. és 1714. márc. 2.

⁴ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson., Exped. Cam. 294. fasc. A. 4. 1714. márc. 21.; Decretum Architecto Fortunato Prati Cam. Hung. Poson., Exped. Cam. 295. fasc. C. 2. és D. 1. 1714. szept. 1.

⁵ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson., Exped. Cam. 295. fasc. A. 6. 1714. nov. 10., uo. Cam. Hung. Litt. Admin. Budensis 1714. dec. 4.

⁶ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 296. fasc. Z. 5. 1715. ápr. 15.; uo. Cam. Hung. Poson., Exped. Cam. 297. fasc. Z. 1. 1715. júl. 3.; uo. Cam. Hung., Litt. Admin. Budensis (1715) jún. 29. Benne Zennegg budai kamarai inspector írja: „...Et dum Architectus Dnus Prati ante duos dies hic apulerit...” Szerinte Prati 1715. június 27-én érkezett hajón Budára.

⁷ Wien, Kriegsarchiv, Hofkriegsrat Protocoll. Expedit. 1715. júl. 384. — Képe az 1737-ben Bel M. Notitia Hungariae novae

III. kötetében megjelent Mikoviny—Schmuzer-féle metszetről és Matthei mérnök-százados rajzáról ismeretes.

⁸ Wien, Kriegsarchiv, Hofkriegsrat Protocoll. Expedit. 1715. szept. 412. stb. — Höbling és Prati invalidus-ház tervei, vázlatai ismeretlenek. A Prati-féle terv félbehagyott végrehajtásának három fázisát Prati 1717. évi, Matthei 1722. évi műszaki meg Rosenfeld L. 1728. évi látképi vázlata őrzi; mindahárom a wieni Kriegsarchivban. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 317. fasc. A. 25. 1722. okt. 27.

⁹ A budai vízművek építésének előzményeire s befejezésére vonatkozóan vö. az 1. számú jegyzetet. — Bp. 1. sz. Áll. Ltár. Bud. tanúl. jkv. 1714. okt. 21. ülés Felberről; uo. Budai számadási könyvek 22. sz. 1716. aug. 22. Pratról. — Orsz. Ltár., C Inspectorat. Bud. Decreta Cam. Hung. 3960. köt. No. 227. 1717. júl. 16.; No. 228. 1717. júl. 9.; No. 258. 1717. ápr. 17.; No. 260. 1717. máj. 31.; No. 262. 1717. febr. 15.; No. 265. 1717. ápr. 15.; No. 263. 1717. ápr. 3.; No. 268. 1717. máj. 29.; No. 319—320—321. 1717. márc. 16.; uo. 3961. köt. No. 426. 1721. máj. 6.; No. 428. 1721. máj. 17. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 300. fasc. J. 3. 1716. szept. 28.; 302. fasc. A. 24. 1717. ápr. 28.; uo. Z. 3. 1717. ápr. 8.; 303. fasc. Z. 6. 1717. máj. 11. és C. 1. 1717. máj. 29. — Ors. Ltár., Cam. Litt. Administrat. Budensis 1717. ápr. 17. és 19. — Buda város közönete Kerschensteinernak Bp. 1. sz. Áll. Ltár., Bud. tanúl. jkv. 1720. máj. 27. és 1720. dec. 16.; 1722. jan. 16. stb. ülései. — A három, eddig névtelen tiroli vízműves többhelyütt fűrt a Sváb-hegyen, hogy megapadt vizerek helyett bővízű forrást keressen, amit aztán saját költségén rendkívüli szorgalommal a jezsuita fráter fölfedezett.

¹⁰ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Litt. Administrat. Bud. 1717. okt. 26. — Orsz. Ltár., C. Inspectorat. Bud. Decreta Cam. Hung. 3960. köt. No. 471. 1718. ápr. 7.; uo. 3961. köt. No. 24—25. 1719. jan. 27. és márc. 14.; No. 460. 1719. febr. 9. és No. 461. 1721. aug. 12. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 305. fasc. Z. 2. 1718. ápr. 7. és uo. A. 7. 1718. jún. 10.; 307. fasc. Z. 7. 1719. jan. 24., továbbá Z. 9. és Z. 2. 1719. márc. 14. és ápr. 4. — Löffelholtzról Orsz. Ltár., Decreta Cam. Hung. 3961. köt. No. 124. és 135. 1719. jún. 27. és júl. 10. — Meghalt 1719. okt. 10-én Budán és a Nagyboldogasszony-templomban temettetett. Vö. Némethy L. Nagyboldogasszonyról nevezett budapestvári főtemplom története. Esztergom, 1876. 128. l.

¹¹ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 311. fasc. A. 22. 1720. szept. 26.; 314. fasc. Z. 4. 1721. okt. 6.; 315. fasc. Z. 2. 1722. jan. 5.; 315. fasc. Z. 8. 1722. ápr. 22. és Z. 11. 1722. máj. 7.; 316. fasc. A. 17. 1722. jún. 30. — Uo. Decreta Camerae Hungaricae 3964. fasc. No. 66. 1722. ápr. 22.; 3962. fasc. No. 420. 1724. ápr. 22. Tervrajzmelléletek nélkül. — Rosenfeld (Rosenfelt), Leopold Franz hadimérnök százados 1721-ben már Budán működött. 1724. áprilisában Savoyai Jenő herceg egy tervrajzáért leveleken mondott neki köszönetet. 1731. okt. 6-án a budai magisztrátus neki mint Obrist Wachmeisternek musttal kedveskedett. Meghalt Wienben 1732. január 22-én 59 éves korában. — A szolnoki Tisza-híd építéséről. Botár Imre Szolnok települési, népesedési és gazdasági viszonyai a XVIII. században. Szolnok, 1941. 19. o.) azt írja: „Mint láttuk, háromszor kellett újjáépíteni a kincstárnak a hidat: először 1689—1692 között, másodsor 1715—16-ban, harmadszor 1740—42-ben.” A Prati-féle Tisza-híd átépítését Botár nem említi.

¹² Bp. 1. sz. Ltár. Beschreibung. Deren... 1723... abgebrandten Häusern. Miscellanea antiqua 162. és Feuers-Brunst Acta Anni 1723. Miscell. ant. 129. — Uo. Budai városi tanácsülési jegyzőkönyv 1723. jún. 30. és 1725. máj. 18. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson., Litt. Administrat. Budensis 1319. fasc. 1723. ápr. 3., 6., 10. és 20. 1723. jún. 22. — Uo. C. H. P., Exped. Cam. 319. fasc. Z. 10. 1723. júl. 23. és 30. — Bel M. említett Notitia... III. köt. 1737. 442—443. l. — Miller J. E. F., Epitome vicissitudinum... de... Urbe Budensi Budae, 1760. 83. l. — Mathaei (Matthei, Matthey), Johann hadimérnök Budán 1721-től erődítés-építési jegyző-írnok. 1725—1730 között terve alapján építette a Zeughausnak nevezett katonai szertár épületét és 1726-ban a külső Bécsi kaput a budai várban. 1734-ben felmérte és lerajzolta Pest és Buda terümenát. Hosszú működése alatt számos tereprajzot készített Budáról. Mint kiérdekesült mérnök-kari százados meghalt a budai várban 1760. október 31-én 95 vagy 98 éves korában. Ha ő azonos a Dlabacz G. J. írta Allgemeines historisches Künstler-Lexikon... (Prag. 1815.) 279. oldalán szereplő Matthäi Johann Baptist architektussal, akkor ő olaszországi származású volt.

¹³ Österreichisches Staatsarchiv — Kriegsarchiv Wien, Hofkriegsrath Protoc. Expedit. 1724. márc. No. 372. — A temesvári

róm. kat. székesegyház tervét J. E. Fischer von Erlach készítette. *Berkeszi L.*; Temesvár sz. kir. város kis monographiája. Temesvár, 1900. 66. o. és *Berkeszi I.*; Temesvári művészek. Temesvár, 1910. 116. o. Sem Wurzbach (1858), sem Thieme-Becker (1916) nem említi. Orsz. Ltár., Cam. Hung. Litt. Administrat. Bud. 1724. máj. 30. Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 321. fasc. A. 10. 1724. dec. 12.

¹⁴ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 322. fasc. Z. 3. 1725. febr. 15.; 323. fasc. Z. 3. 1725. jún. 23.; 323. fasc. Z. 6. 1725. júl. 30.; fasc. A. 12. 1725. aug. 22. — *Csemegi J.*, A budai császármalom eredete. A Magyar Mérnök és Építész-Egylet Közlönye Bp. LXXVI. köt. 39—40. szám. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1515. fasc. 1725. júl. 5. és 1725. nov. 13. — Orsz. Ltár. Cam. Hung. Exped. Cam. 324. fasc. A. 10. és Z. 5. 1726. ápr. 11.; 325. fasc. Z. 6. 1726. júl. 11.

¹⁵ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1524. fasc. 1729. ápr. 5., 1729. ápr. 28.; és ugyanaz 1626. E 11/242. fasc. Sine dato. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 333. fasc. P. 1. 1729. máj. 9. és Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1524. fasc. 1729. máj. 17.

¹⁶ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Benignae Resolutiones 1728. dec. 16. és 1729. ápr. 16. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 366. fasc. P. 4. 1741. dec. 30. — Orsz. Ltár., N. R. A. fasc. 299. No. 31. — *Nagy E.*, A középkori Gercse község temploma. Budapest régiségei a Budapesti Történeti Múzeum évkönyve XVIII. Bpest. 1958. 543—564. l.

¹⁷ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1525. fasc. 1729. nov. 19., 1526. fasc. 1730. márc. 7.; 1527. fasc. 1730. jún. 27., jún. 30., júl. 11., júl. 29., aug. 29.; szept. 18.; dec. 5.; dec. 23.; 1528. fasc. 1731. jan. 20.; ápr. 12.; *Bakács I. J.*, A sómonopólium Magyarországon III. Károly korában. Századok LXVII. évf. Bpest. 1933. 611—653. l.; Az iratokban mellékelteként említett Schmidt-féle és Prati-féle tervrajzok hiányoznak.

¹⁸ Orsz. Ltár. Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1528. fasc. 1731. ápr. 31., jún. 19., jún. 22.; 1529. fasc. 1731. nov. 3.; 1530. fasc. 1732. márc. 29.; A Prati-féle szolnoki Tisza-híd 1739-ben leégett.

¹⁹ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1530. fasc. 1732. febr. 26. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 340. fasc. 1732. márc. 8.; 345. fasc. P. 6. 1733. nov. 16. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1530. fasc. 1732. szept. 16.; okt. 18., okt. 21., okt. 23.; 1533. fasc. 1733. febr. 28. és jún. 9.; 1534. fasc. 1733. júl. 25. — *Niderkirchner József* kőműves 1715-ben házasodott Budán a Várban 1716-ban lett budai polgárrá; 1723-ban pedig kőművesmesterré; 1736-ban végrendelkezett; 1737. okt. 11-én meghalt 50 éves korában. — *Németh B.*, Szigetvár. Pécs, 1903. — *Hauptmann P.* és *Hal P.*, Szigetvári kalauz. Szigetvár 1925. — *Molnár J.*; Szigetvár török műemlékei. Bpest 1958. 15. l.

²⁰ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1534. fasc. 1733. okt. 26.; 1733. nov. 21., dec. 23.; 1535. fasc. 1734. jan. 16. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 345. fasc. P. 1. 1733. okt. 2.; 345. fasc. A. 10. 1733. nov. 27.; 346. fasc. 1734. febr. 12.; — *Schmidt Péter* budai ácsmesternek az építendő északi hídról vázolt

tollrajzú terve megmaradt az Orsz. Ltár. Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1534. fasc. 1733. okt. 26. aktájában. — *Kiss István*, Simontornya krónikája. Simontornya. 1938. 316. l.

²¹ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1535. fasc. 1734. febr. 23., márc. 14., márc. 23., jún. 16., jún. 29.; 1536. fasc. 1734. okt. 22., nov. 19. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 346. fasc. P. 6. 1734. ápr. 16.; 347. fasc. P. 2. 1734. júl. 12.; 348. fasc. A. 29. 1734. okt. 29.

²² Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1537. fasc. 1735. febr. 19.; 1538. fasc. 1735. aug. 30., okt. 24.; 1541. fasc. 1737. márc. 10. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 349. fasc. A. 2. 1735. márc. 4.; 349. fasc. A. 6. 1735. máj. 7.; 350. fasc. P. 2. 1735. aug. 12.; 350. fasc. P. 3. 1735. szept. 9.; 350. fasc. A. 18. 1735. dec. 30.

²³ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1540. fasc. 1736. dec. 14.; 1541. fasc. 1737. jan. 29., 1737. febr. 11., 1737. márc. 28. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 354. fasc. P. 6. 1737. jan. 26. és A. 1. 1737. febr. 1. — A budavári *Uri utca* 45. számú egyemeletes romházat Schuester Gáspár cs. puskműves és polgári üveges kamarai adományként szerezte meg 1698 szeptemberében és 1699-ben tette lakhatóvá, amint ezt a kapukeret zárókövébe faragott C. S. monogramja és 1699 évszáma jelezte; ez a zárókö az 1945. évi ostromban megrongálódott. — *Hruby* = *Hrubi János* kőműves pallér és ácsmester Pratinak is munkatársa volt, aki Prati halála után a szolnoki Tisza-híd és környékbeli Büdös meg Kakat ér hídjait tartotta karban, továbbá az 1739-ben leégett Prati-féle Tisza-hídnak helyére saját terve alapján új fahidat épített. Meghalt 1743-ban. — Bp. 1. sz. Áll. Ltár., Buda város 1737. jún. 21-én tartott tanácsülési jegyzőkönyve szerint: „H: Fortunatus Prati von Trento aus Tyrol gebürtig Kayl: Cameral Ingenior in Ober und Nider Hungarn wird auf sein ansuchen zum Burger angenommen und erleget das ganze gewöhnl Burgerrecht.”

²⁴ *Vö. Bíró József* Nagyváradról említett művét. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1542. fasc. 1737. okt. 19.; 1543. fasc. 1738. jan. 14. — Orsz. Ltár. Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 357. fasc. A. 6. 1738., jan. 17.

²⁵ Orsz. Ltár. Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 357. fasc. A. 14. 1738. márc. 21.; 357. fasc. P. 5. 1738. márc. 22. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1544. fasc. 1738. nov. 20. — A budavári r. kat. plébánia Matricula defunctorum 1738. márc. 18.

²⁶ Orsz. Ltár. Cam. Hung. Poson. ad Cam. 1543. fasc. 1738. márc. 18. — Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Exped. Cam. 368. fasc. D. 1. 1742. máj. 7. — *Prati Jeromos* Budán élt. 1733. aug. 25-én kötött házasságot özvegy Maucher Eleonorával a budai országúti ágostonrendiek templomában; 1742. júl. 27-én lett polgárrá Budán és ez évben meghalt nejének vagyonát örökölte; 1748—1753 folyamán az épülő budavári királyi palota tégláégető kemencéinek gondnokaként működött.

²⁷ Orsz. Ltár., Cam. Hung. Poson. Litt. ad Cam. 1544. fasc. 1738. nov. 29. Pleyern és Dobossy készítette Inventarium...

²⁸ *Vö. Némethy Lajos* budavári főtemplomról írott és már említett műve 173. l. — *Schoen A.*; A budai szent Anna-templom Bpest. 1930. 227. l.

A ROTTERDAMI BOYMANS VAN BEUNINGEN MÚZEUM KÉSŐHABÁN EDÉNYEI

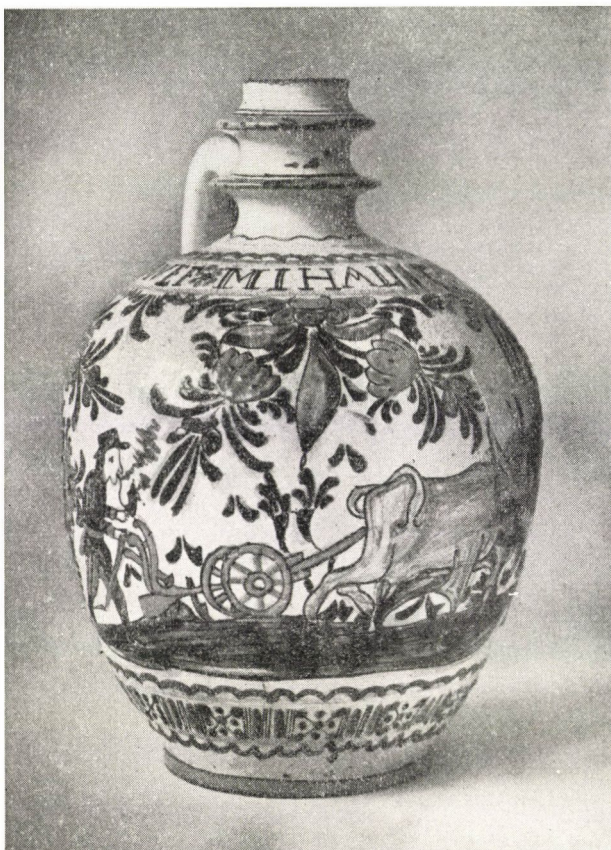
A rotterdami Boymans Múzeum iparművészeti gyűjteménye 3 későhabán edényt őriz.

A habán fajansz a XVI—XVII. században művészi szépségében és technikai kivitelének tökélyében méltó versenytársa volt a kor vezető olasz és delfti fajanszművességének.

Készítői, a habánok, vagy ahogy magyar nyelvű korabeli okirataink nevezik, az újkeresztények, a késő középkor legsokoldalúbb kézművesei voltak, akiket anabaptista hitük és kommunisztikus társadalmi berendezkedésük miatt Európa-szerte mind a katolikusok, mind a protestánsok erősen és kitartóan üldöztek.

Eredetileg és elsősorban vallási csoportosulás, szekta tagjai voltak, akik az őskeresztény tanokhoz, és élet-

formákhoz való visszatérést hirdették, szigorúan közösségi elvek alapján szervezett zárt háztartásokban, bibliai elvek szerint éltek. A közös háztartás, vagy telep (Haushaben) neve nyomán nevezték őket az akkori Észak-Magyarországon habánoknak. A szekta tagjai főleg a kézművesek közül kerültek ki. A kézművességet igen nagyra becsülték és kimagasló technikai fölényre tettek szert a mesterségek szinte valamennyi ágában. Az anabaptizmus mint vallási mozgalom a szakadatlan üldöztetések miatt később ellanyhult; a közösségek mindenütt békés alkotó munkát folytattak. Készítményeik egész Közép-európában igen keresettek váltak. Magyarországon műveiket kezdettől fogva igen nagyra becsülték, a vagyoni leltárakban az „újkeresztény” jelző mindig kiváló minőséget jelöl.



A szekta tagjai a mozgalom kezdetén Európa különböző országaiból verődtek össze. Kiindulópontjuk Észak-Itália volt, a fajanszkizítés tudományát innét hozták magukkal vándorútjukra. Itáliából Svájcba menekültek, onnét a münsteri csata után (1535. jún. 25.) az életbemaradtak Tirolba, majd Krajna, Karinthia, Stájerország érintésével a magyar határ felé vándoroltak oltalmat keresve. A vonulás sokáig tartott, nem volt egységes és egyidejű. 1525-től kezdve az Északnyugat-Magyarországgal szomszédos morva határmenti helységek lettek az anabaptizmus keleti ágának főfészkei, ahonnan áttelepedtek Magyarországra is.¹⁻² 1527-ben Mosonban találjuk őket s az első Habsburg házból származó magyar király, I. Ferdinánd már rendelkezik kiűzésükről.³ A protestantizmusra hajló, pompakedvelő, dűsgazdag, habsburgellenes magyar főurak azonban pártfogásukba vették őket, telepeik a magyar földön meggyökeresedtek, tovább fejlődtek, végül katolizálásuk után a történeti Magyarországnak népességébe olvadtak bele, művészetük a történeti Magyarország népi fazekasságának szinképet gazdagította.

A habán kérdésnek terjedelmes külföldi, elsősorban csehszlovák és német irodalma van, de a magyar nyelvű szakirodalom is sokat foglalkozott velük.

E németajkú, kevert nemzetiségű, zárt szekta nagyobb településeit a morva határ mellett fekvő régi főváros, Pozsony és környéke, Pozsony, Nyitra, Trenčín vármegyében fekvő falvakban és mezővárosokban, Nagylévárdon, Kosolnácn, Szobotistyén, Nagyszombatban, Szeniczén, Holicsan, Bazinban, Szentgyörgyön, Modorban alkotta. Innen szóródott Liptó, Turóc, Trenčín, Szepes, Zemplén irányába. A pozsony-szobotistyei első település 1546-ból származik.⁴ A következő években már Pozsony, Nyitra és Trenčín megyék több helységében is megjelentek és többnyire főúri birtokokon vendégtelepes jobbágycsokként (szerpes) telepedtek le. Az 1549-es adóösszeírás adatai szerint Szenicz, Konyha, Kuthi, Broczkó, Strázsa, Egbely, Péterfalva, Katto, Szombatfalva, Holics, Unin-ban levő nemesi birtokokon adóztak.⁵

A hábanók legfőbb pártfogói a magyar főúri családok közül a Nyáryak, Révayak, Illésházyak, Nádasdyak, Czoborok és Batthyányak voltak. 1559-ben Nádasdy Tamás nádor Sopron vidéki és egyéb dunántúli uradalmi falvaiba (Keresztúr, Léka, Fraknó) anabaptista mesterket telepített.⁶ A Rába és Mura között a kaboldi, borostyánkői, monyorókeréki, rohonci, szalonaki és németújvári uradalmakban voltak hábanók. Ugyancsak Dunántúlon, a Komárom megyében fekvő Kisbéren és a vasi Sárváron a Batthyányaknak, ill. Nádasdyaknak voltak anabaptista fazekasaik.⁷ Egy 1622-es missilislevél szerint az újkeresztényeknek „zugok” (Haushaben) volt Dávidházán is.⁸

Az Erdődyeknek és Nádasdyaknak a Dunántúlon kívül Nyitraiban és Trencsénben is voltak birtokaik és várkastélyaik, a Pálffyaké és Esterházyaké volt csaknem egész Pozsony megye. Bár a magyar jogkönyv is több ízben adott ki a habánok ellen szigorú decretumokat, a XVI–XVII. században (1527, 1548, 1608) telepeik a nemesség oltalma alatt az időszakos hányattatás, a Magyarországot pusztító törökudulás és Habsburg-ellenes felkelések ellenére, mégis felvirágoztak. Bethlen Gábor erdélyi fejedelem különösen kedvelte őket. Kancellárja, Péchi Simon 1621-ben egy nagyobb csoportjukat telepítette Alvincra. A fejedelem az 1622. május 22-én Kolozsvárott tartott országgyűlés XXIII. cikkelyében szabad iparűzés és adómentességet adott nekik.⁹ Erdélyben és Észak-magyarországon is – ahová I. Rákóczi György, Magyarország leggazdagabb főura telepítette őket 1645-ben sárospataki udvarába, katolizálásukig békében fejlődtek.¹⁰ Virágzásuknak az ellenreformáció erősödése vetett véget, Habsburg Mária Terézia császárnő erőszakkal katolizálta őket az 1760-as években.¹¹ A Felvidéken megindított anabaptista üldözés során az erdélyiekre 1763-ban került sor. A megtérők azonban egy ideig továbbra is titokban fenntartották gyülekezeteiket, ezért kemény üldözésben volt részük. Az üldözés elől Romániába és a Havasalföldre, majd a Krimbe

menekültek, ahonnan 1783-ban az Amerikai Egyesült Államok South Dakota államába emigráltak. Leszármazottaik az első világháborúban, miután hitük szerint fegyvert nem fognak, a katonáskodást megtagadták; Kanadába telepedtek át, ahol ma is élnek.¹²

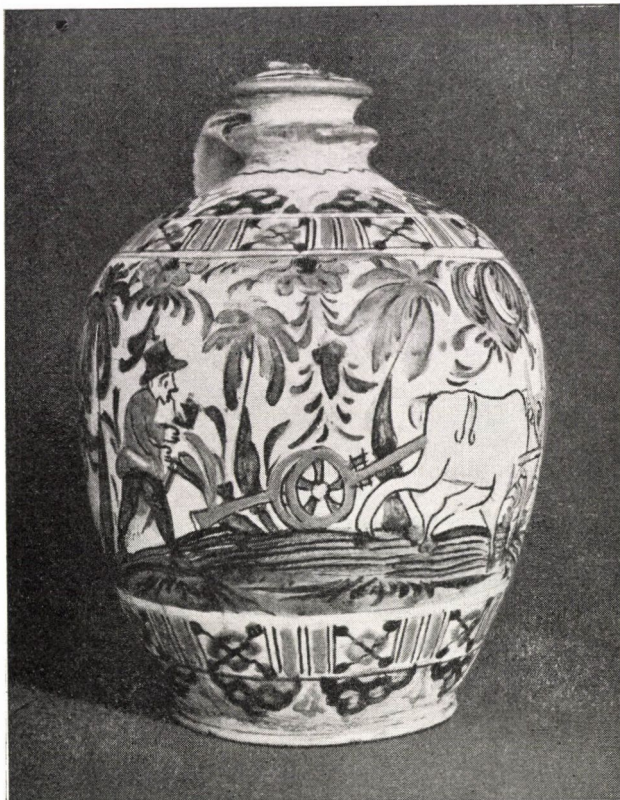
A habánok művészetében az olasz és svájci reneszánsz eredetű forma- és díszítőművészet ötvöződik kevés francia, a XVII. században pedig delfti hatással. A százéves vándorúton kialakult magasrendű fajanszművesség magyar földre telepedésük után a megrendelők, a magyar nemesség ízlésének megfelelően némiképp átalakult.

A magyar földet ért művészeti hatásoknak megfelelően színvilága tüzesedett, magyaros, törökös motívumokkal gyarapodott, a beolvasás korában pedig a magyar díszítőművészetre oly jellemző figuratívat és kompozíciós elrendezést is átvette.

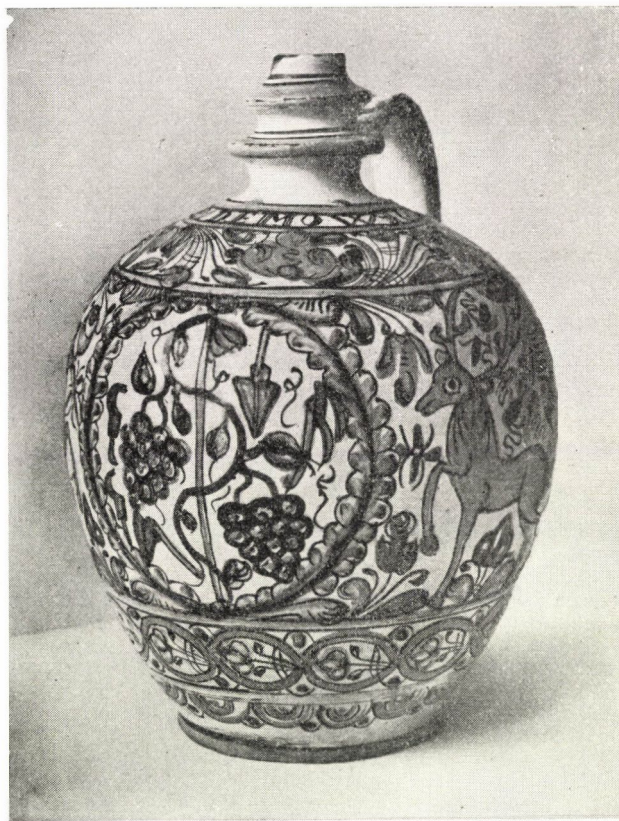
Stílusfejlődésében több korszakot állapíthatunk meg. Az első a XVI. századtól 1622-ig terjed és az itáliai késő- reneszánsz formavilágának puritán, leegyszerűsített változatait mutatja némi német befolyással, svájci és francia hatásokkal. A második korszakban, 1622–1665-ig a magyar ízlés lassan uralomra jut, a szigorú konvenciókat áttöri. A harmadik korszak 1666-tól a XVIII. század elejéig a hollandiai, delfti hatás korszaka, a habánok hollandiai követjárásával és a holland hittestvérek segítségével az 1666-os törökdúlás után talpraálló habánudvarok újjáépülésével kapcsolatos, de a magyar úrihímzések befolyása is észrevehető a motívumkincsben.

A negyedik korszak a későhabán kerámia korszaka, a habán tradíciók bomlásától a népi fazekasságba olvadásig, kb. a XIX. század elejéig tart.¹³ Miután a Boymans múzeum edényei ebbe a korszakba tartoznak, ezzel a korszakkal bővebben foglalkozunk.

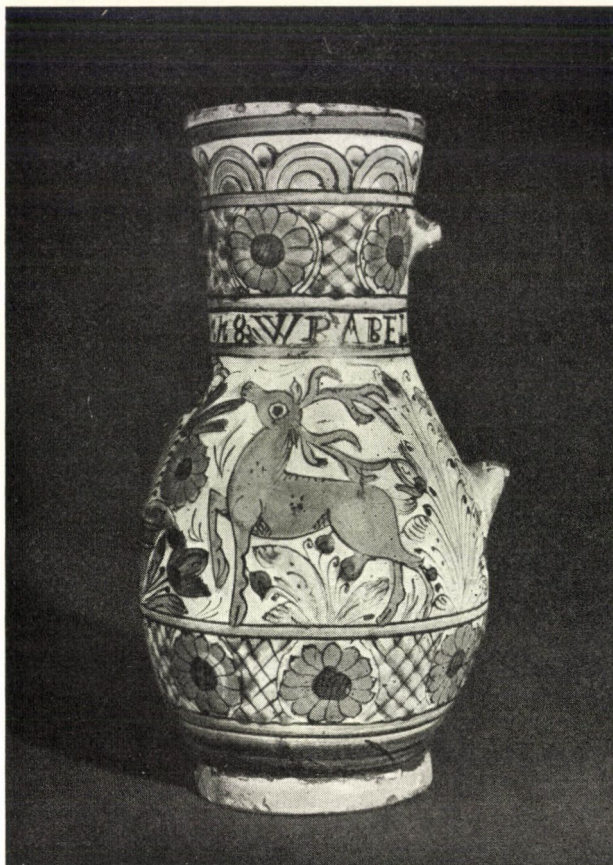
A kollektívumok feloszlása 1685-től veszik kezdetét, de a beolvasás igen lassan, kb. egy évszázad alatt megy végbe. A szigorú tradíciók azonban, amelyek a habánok minden életmegnyilvánulását szabályozták és a habánok által gyártott készítmények minőségét, formáját és díszítését is előírták, már a XVII. században bomlani kezdtek. Ennek megakadályozására a habán közösségek előjárói ismételten tiltó rendelkezéseket hoztak és a régi rendszabályok visszaállítására törekedtek. Az 1612 évből származó rendelkezések szerint¹⁴ „Die Füergestellten sollten drob halten nit zugeben, das man so unerbare trickgeschüere mache, nach Büchern Stiffeln und derogleichen geförmört, als ob man nit wüsste, wie man sie zur Fillerey reitzen volle”. „Auch das mit dem Malwerk, was auf den Kaufgericht oder umbegelt gefrumbt wird die sach nit so gar übermacht, sonderlich, was ding sein die uns nit gebüren, als bildnuss der vögel, der thüer und derogleichen gar nit gemalen werde.” „Auch unseren Leuten aufs geschüer weder den badern an die Pixen, noch sonsten nit namen machen, weil es ein unnötendigs ding und auch ein andern der hernacht kombt ein solc geschüer nit angenemb ist.” Ezek a tilalmak a magyar népi ízlés lassú térhódítására mutatnak, amely az edényformákban és a díszítőművészetben egyaránt igényként jelentkezett. Az 1743-ban alapított első magyar fajanszmanufaktúra, a holicsei, készítményei és az első meissenai porcellánok a főurak figyelmét elvonták a habán kerámiától. Így a habán kerámia jellegében is elnépiesedett. A XVIII. században a fő megrendelők a polgárok és a céhek. Az ízlésváltozás a formákban is megmutatkozik, az olasz-német reneszánsz formákat kiszorítja a körteidomú korsó, a XVIII. század folyamán pedig a céhkorsók mellett úgyszólván kizárólag csak a magyar bokály formát készítik a későhabán korszokok. A 6–8 szögletű palackok a XVII. század második felében jelennek meg, igen gazdag díszítménnyel. A szopókás korsókat is a magyar népi fazekasságtól vették át. A tálak a funkcióváltásnak megfelelően elvesztették dekoratív nagyságukat, átmérőjük az eddigi 36 cm-ről 19–23 cm-re csökkent. A díszítőművészetben már a XVII. század második felében a tilalom ellenére megjelenik az állatábrázolás és az Erdélyben oly kedvelt és a parasztedényeken oly előszeretettel alkal-



3. A Néprajzi Múzeum későhabán kannája a XIX. sz. elejéről



4. A rotterdami múzeum későhabán korsója 1834-ből



5. A Néprajzi múzeum Erdélyből származó bokálya
1778-ból

mazott szarvas. A delfti hatás alatt készült edényeken alkalmazzák először az épület- és tájábrázolást, a céhkorsókon és búcsúfiákon pedig az emberábrázolást, amely a XVIII. században a későhabán fajansz jellegzetességévé válik.

A rózsaminta és a chinoiserie a holicai manufaktúra hatásaként jelentkezik, éppúgy, mint a színezésben megjelenő rózsaszín (purpur). Az edények díszítménye zsúfoltabbá válik. A stílusbeli előkelőség, — a mértéktartó reneszánsz tradíció lassan eltűnik, felváltja egy életközel, vidám színesség, a díszítmény túlár, a formát teljesen beborítja. A magyar ízlésben a klasszicizmusig továbbél, igen jellemző, reneszánsz eredetű díszítő hagyomány a díszítmények kettős vonalakkal frízekre osztott tagolásában, a frízekben a magyar úrihímezés tulipános, százszorszépes virágindáinak motívum-kecsolásaiban, — amely a XVII. század második fele óta gazdagította a habán ornamentumvilágot, — valamint a színek élénkségében jelentkezik.

A habánok az első időben edényeiken sem műhely, sem mesterjegyet nem alkalmaztak, a közelebbi helymeghatározás tehát igen nehéz. Megkönnyíti azonban, hogy munkáikat mindig évszámmal, s legtöbbször a megrendelő nevével, címerével, vagy monogrammjával jelölték. Katolizálásuk után céhekbe tömörültek és ettől az időtől kezdve találkozunk edényeiken festett mesterjegyekkel.

A felvidéki újkeresztény telepek között a Berencsvári uradalomhoz tartozó Szobotics, a holicai uradalom mellett Kollonics-Zay gróf birtokán fekvő Nagylévárdon, valamint a vöröskői uradalomban lévő Kosolnán voltak a legnevezetesebb habán udvarok.

A Boymans Múzeum fehér ómázzal fedett dísztányérja 1733-ból valószínűleg Szobotistyről származik.¹⁵ A tányér késsel szegélyezett, széles peremét négy zöld levélen álló sárga madár, alul-felül pedig egy-egy zöldleves ágon álló kék madár díszíti. A két-két sárga madár között a magyar úrihímezések virágtöve, kék színű százszorszép díszlik, felette sárga tulipán. Az öböl közepén a hagyományos csipkés koncentrikus kör, a körben mangánviola felirat: PA; SPA; M. A; IAN; MI; WA; PA; KRGI; SMI; 1733; és félköröskében elhelyezett apró díszítés. Ugyanolyan díszítésű a benne elhelyezett kör is. A legbelsőbb körben kirurgus címer, késsel festett kar sárga szívből kihajló kékes-zöldes színezésű fenyőt tart. A fenyő jobb- és baloldalán kutasz függ vékony szálon. A felirat monogramjában Spätzay Mária (?) névbetűi: Spa: MA: és a Wappa Chirurgia (kirurgus címer) felirat rejtőzik. A Spätzayak korompai nemes birtokosok voltak. Alsó- és Felsőkorompa Nagyszombattól északra fekszik és az okiratok tanúsága szerint egykor habánok is laktak ott. A Brno Múzeum őrizi tálunk párdarabját azonos mester kezéből.¹⁶ A peremszegély beosztása, a felirat, a motívum elrendezése is azonos, csak a rotterdami tál formájában a szélesebb peremű, habán hagyományt alkalmazta. A madarak rajza és elhelyezése azonos, a színharmónia és a zöld szín tónusárnyalata is. A brno múzeum tájának pereméről elmaradt a magyar úrihímezés motívum, egyébként a két tál peremszegélyének kis levelescsés csipkéje is megegyezik egymással. Az öböl díszítményelrendezése is azonos, a kettős körökben elhelyezett térkitöltő vesszőcskéket találunk. A legbelsőbb körben csizmadia céhljelvények láthatók kék és sárga színezéssel. A felirat betűtípusai is azonosak, a brno múzeum táján a csizmadia céhljelzők nevei és az 1741-es évszám áll. STARS TOVARISI PAVEL BOGAK PAN TATIK ADAM METELKA: PAVEL MACH PAULUS BOGAR 1741. Bogár Pál céhljelzője neve elszlovákosítva (PAVEL BOGAK) és magyaros írásmóddal is szerepel PAULUS BOGAR. A céhtányér felirata szerint valamelyik Pozsony körüli csizmadiacéh számára készült, miután párdarabját, a rotterdami múzeum kirurgus táját, 1733-ban a Spätzay korompai nemes család számára készítette egy valószínűleg Szobotistyről lakó korszós mester, mert a magyar nemesek legtöbbször a birtokaikon élő vagy az azokhoz legközelebb lakó habán mesterekkel dolgoztattak.

A levélszerű virágindák között elhelyezett madaras díszítmény, a kis körökből alkotott koszorú, félrozetta és apró füves, leveles térkitöltő díszítményű peremszegély a habán-edényeken a XVII. század végén uralomra jutó delfti hatás továbbélő hagyománya. Legszebb darabjai 1674—1709 között a Dejtén működő Odler Imre korszós műhelye készítette.¹⁷ A habán Odlerék nemzetsége a XVIII. században felvirágozott, nemességet is kapott, mert 1781-ben Bori és Jókó községekben a nemes családok között írták őket össze. Munkáik igen népszerűek és keresettek, ezt a nemesség mellett hosszú ideig továbbélő hatásuk is mutatja. A Boymans Múzeum dísztáljának mesterét is befolyásolták munkáik, előképeik az Iparművészeti Múzeum 1686-os Mathias Fläschker nevével jelzett tájának, özv. Kerstock Károlyné gyűjteményének NI SB 1702 feliratos tájának, valamint az Iparművészeti Múzeum 1696-ból származó dísztáljának díszítményei voltak.¹⁸

A Boymans Múzeum tulajdonában van továbbá két korszó, mely Kosolnáról származik. A nyaka körül 1812-es évszámmal és PAWEF MIHAL nevével jelzett fehér ónmáz korszó¹⁹ a parasztkannák formáját mutatja, amelyekben a mezei munkák alkalmával vizet vittek magukkal a földművesek. A nyakat sárga és mangánviola peremszegélyes gallér díszíti. A testen a nyak alatt a szokásos két zezugos öv, alatta felirat: 1812 PAWEF MIHAL. A zezug vonalas fríz megismétlődik a talpszegély felett is és a későrokokora oly jellemző rácsdíszítés népi változatát szegélyezi. A korszó testen széles frízben tájképes ábrázolás: szántóvető paraszt mangánviola és kék színezéssel, kevés sárgával (okker sárga). A tájképes ábrázolást a dekoratív mondatos frízzel a

stilizált, már a holicai manufaktúra díszítmenyeinek hatását mutató, kard és vesszőformájú levelek között sárga és kék őszirózsaszerű rozettás virágcsokrok kötik össze és térkitöltő elemként megadják a figurális tájképes ábrázolás síkjellegét. A Néprajzi Múzeum ugyanennek a korszaknak analóg példányát őrzi a XIX. század elejéről,²⁰ azonos kompozícióval, azonos felfogással, megegyező virágmotívumokkal. A korrajz, mint a későhabán edényeken általában, fekete. Ezt az elbeszélő jellegű, népi karakterű, realiztikus és témájában is a falusi parasztság életét megörökítő ábrázolásmódot a kosolnai habánutód fazekasoknak tulajdonítják, bár Dejtén és Stupaván is az ily felfogású díszítőmód uralkodott. A díszítmény frizekre osztása, a figurák vízszintest hangsúlyozó csoportosítása, ismétlése és ritmusa a reneszánsz hagyomány késői továbbéléseként megmaradt, ez különbözteti meg a Felsőmagyarországon készült későhabán korszakot a Morvában készült korszaktól. A jelenetezés ornamentális felosztása a barokk nyugtalan lendületétől idegen, ez a magyar művészet sajátossága, melyet a barokk szelleme — tőle idegen lévén — kevéssé érintett. Több ilyen munkaábrázolásos korszak maradt fenn magyar és szlovák gyűjteményekben egyaránt. A Boymans Múzeum korszójának ábrázolásával rokon a Martini Slov. Nat. Muz. 1856-ból származó négy ökörről szántó paraszttal díszített korszója is.²¹ A korszó felső szegélydíszítménye, az egymásba kapcsolódó ökörszemes motívumsor, a tojásidomokban egy-egy háromszínű virággal szintén a reneszánsz hagyomány továbbélése és megismétlődik több korszón, így a rotterdami Boymans Múzeum másik későhabán korszójának²² alsó frizén is. A frizt lezáró féltojássor a Martini Múzeum korszójának alján a szántási jelenetet zárja be és alakítja át síkdíszítménnyé. A rotterdami korszón, melynek formája a fent leírt rotterdami korszóval azonos, a nyak alatti frizén Stefan Demovitz 1834 felirat olvasható: a megrendelő neve. Alatta frizben a hagyományos habán késő-renaisszánsz passiflorasor lendületes rajzzal, teljesen a tradíció kötöttsége szerint. A korszó hasán levő frizén elől zöld leveles koszorúban a vincellércéhv jelvénye és egy karóra csavarodó szőlőinda látható. A frizt egyébként a hagyományokhoz ragaszkodó tulipánszálak töltik ki a céhcímer két oldalán egy-egy szembeforduló sárga szarvassal. A szarvasábrázolás az egész XVIII. század folyamán különösen az erdélyi székely kancsók kedvelt dísz volt,²³ innen került át a felvidéki habánok mintakincsébe. A korszó alsó frizét háromszírmű virágot magába foglaló tojássor díszíti, amelyet féltojássor zár be ismét teljesen a hagyomány kötöttségei szerint. A Néprajzi Múzeum 43249 leltári számú, Révkomáromból származó asztalos céhkorszója a rotterdami céhkorszó előképe. Maga a frizekre osztott minta, az elrendezés, a színezés, az elől koszorúban alkalmazott céhjelvény elhelyezése is megegyezik a rotterdamiéval. A révkomáromi korszó felirata szerint 1751-ből származik, a rotterdami korszó tehát csaknem egy évszázadon át továbbélő hagyományt mutat és beszédes tanúja a habán díszítőmód kötöttségei szívszó továbbélésének. A rotterdami korszó mestere is ismeretes, az edény fenekén manganviola színben megörökítette nevét: Guro Hezeb. A mesternév is Kosolnára utal, mint készítési helyre. A kosolnai anyakönyvekben²⁴ Hetzer néven két mester szerepel, János és György. Hetzer György (szlovákosított elírás Guro HEZER) 1812-ben nősült a valószínűleg habán családból származó Legény Máriát veszi feleségül Dejtéről. Mesterjegyét közli fascimiliában Csányi Károly.²⁵

Edényei jóképességű mesternek mutatják, aki a habán hagyományokat munkásságában mindvégig megőrizte és helyes dekoratív érzékkel a körülötte folyó élet epizódjainak megörökítésével harmóniába olvasztotta. A rotterdami múzeum leírt edényei a későhabán kerámia jellegzetes példányai; a habán tradíciókból a népi fazekasságba való átmenet különböző fázisait mutatják. A felvidéki habán fazekasok utódai a XIX. században beolvadtak a környező, többnyire szlovák ajkú lakosságra: művészetük nyomai ma is élnek a szlovák kerámiában.

PATAKY DÉNESNÉ



6. A Néprajzi múzeum révkomáromi habán céhkorszója 1751-ből

JEGYZETEK

¹ Román János, A habánok Sárospatakon. Sárospatak 1959, 4. l.

² A bevezetéshez ezen kívül a köv. műveket használtam: Beck. Die Geschichtsbücher der Wiedertäufer im Österreich-Ungarn. Wien 1883.

Tóth Mike, Az anabaptisták Erdélyben.

Delphini Kath. Szemle (1893) 764—97. l.

Dr. Áldassy Antal, Anabaptisták Magyarországon a XVI—XVII. században. Katholikus Szemle (1893) 805—838. l.

Szendrey János, A habánok története Magyarországon és a habán majolika. Művészi Ipar (1889) 161—176. l.

Kirner B., Baptista Krónika. Budapest 1935.

³ Krisztinkovich B., Anabaptische Keramik des XVII. J. H. in Ungarn. Mededelingenblad Vrienden van de nederlandse ceramie 14. sz. 17. l.

⁴ Lásd: Román d. m. p. 4. és Aich Hubertné, A magyar haba fazekasművészség c. disszertációja Bp. é. n.

⁵ Dic. Conscript. Portarum Tom. XXVIII. Országos Levéltár.

⁶ Payr Sándor, A soproni Ev. Egyházközség története. Sopron 1907. 91. l.

⁷ Orsz. Levéltár. Nádasdy csal. nádasladányi lt. XVI. szd. számadáskönyvek.

⁸ Orsz. Levéltár. Batthyány család levéltára. XV—XVII század. Missilis levelek, Marusich Tamás Batthyány II. Ferenchez

⁹ Anabaptista kódexek. Budapest és Batthyány Levéltár Gyulafehérvár. MS. G. S. 5, VI. 25.

¹⁰ Lásd Román I. m. 7. l.

¹¹ Cs. Katona Imre közlése: A szobotistyei szuperintendens, Walther Zakariás tanúvallomási jegyzőkönyve szerint Révay püspök már az 1730-as években Szobotistyeen jártában elrendelte a habán csecsemők keresztelését. Ennek ellenére — mint a jegyzőkönyv bizonyítja — a habánok a már megkeresztelt csecsemőket

12 éves koruk után újra keresztelték. Ezt a gyakorlatot kb. 1756-ig folytatták, ekkor azonban a megismétlődő parancsnak ellenállni nem mervén, megtöltötták gyülekezeteiknek a csecsemők újra-keresztelését. Ez az eset is bizonyítja, hogy a habán közösségek Szobotistyn kb. 1756-ig, sőt még utána is fennmaradtak, az asszimiláció csak a század II. felében indult meg.

¹² Lásd: *Aich Hubertné*, i. m. 63. l.

¹³ A korszakok évszámhatárolása *Josef Vydra—L. Kunz*, Malerei auf Volksmajolika Prag. 1956. 21. l. c. műve nyomán.

¹⁴ *Layer K.*, Oberungarische Habanenkeramik. Leipzig 1927. 10. l.

¹⁵ Leltári száma: A 3228, magassága 6 cm. d. 30 cm. Eredete: Mak van Waag. Irod.: Jaarverslag Museum Boymans 1952. 4. l.

¹⁶ *Vydra*, i. m. 21. l. Átmérője 29 cm (Fényképpel).

^{17–18} B. Krisztinkovich, Nobilis amphorarius magister". Művészettörténeti Értesítő. 1958. 2—3, p. 134.

¹⁹ Leltári száma: A 3226, átmérője 4 cm., magassága 27 cm.

²⁰ Leltári száma: 43 429. M. 26 cm.

²¹ *Vydra*, i. m. p. 66. képpel.

²² Leltári száma: A 3227. Átmérője 3,5 cm, magassága 31 cm.

²³ Az Orsz. Néprajzi Múzeum 2540 ltsz. korszója.

²⁴ *H. Landsfeld*, Lidove hrncrstvi a dzbankarstvi. Prag 1950. 165. l.

²⁵ *Csányi K.*, A magyar kerámia és porcelán története és jegyei. Budapest 1954.

IRODALOM

Layer K., Habán fajanszok. Műgyűjtő, Budapest (1927) 4.

Layer K., Oberungarische Habanenkeramik. Leipzig, 1927.

Layer K., Az erdélyi habánok története. Budapest, 1928.

J. Bielz, Eine Habaner Töpfersiedelung in Siebenbürgen. Wiener Zeitschrift für Volkskunde. XXX. I., 192. l.

Csányi K., A magyar agyagművesség múltjából. Műgyűjtő (1927) 28. l.

Csányi K., Magyar parasztfazekasok munkái. Műgyűjtő (1928) 12. l.

Csányi K., A magyar kerámia és porcelán története és jegyei. Budapest 1954.

Diener J., A magyar parasztmajolika. Művészi Ipar. (1891) 37. l.

Ernyey J., A habán majolika és az exuláns cseh testvérek Magyarországon. Arch. Ért. (1909).

Siklóssy L., A magyar kerámia története. é. n. 40. l.

Szendrey J., A Magyar viselet történeti fejlődése. Budapest 1905.

K. Cernohorsky, Pocatky habanských fajansí. Opava 1931.

K. Cernohorsky, Moravská lidová keramika. Praha é. n.

K. Cernohorsky, Die Anfänge der Habaner Fayenceproduktion. Festschrift zum 60. Geburtstag von E. W. Brauns. Augsburg 1931.

Moravská a slovenská habanska keramika. Lístopad 1955, Leden 1956.

H. Landsfeld, O habanoch na Slovensku, Slovenski Dennik, 1936. július 18.

H. Landsfeld, Keramická diene anabaptistov v Kosolnej. Narodnich Listu 1937. I. 10.

H. Landsfeld, Lidove hrncrstvi a dzbanskartstvi. Praha 1950.

Román J., A habánok Sárospatakon. Sárospatak 1959.

J. Vydra—L. Kunz, Malerei auf Volksmajolika. Praha 1956.

DORFMEISTER ISTVÁN FESTŐ FIAI

Dorfmeister István neve valósággal fedőneve a du-nántúli barokk festészet termékeinek. Lassan-lassan azonban egyéb neveket is felszínre hoz a művészettörténeti kutatás, mindamellet jelzett és hiteles művei behálózák országunk jelentős területét, részletes életrajzá-nak megírása tehát feladataink egyike lett. Aki csak próbálkozik vele, először régóta élő és egyre tovább terjesztett téves adatokat kell eltakarítania. Ha az első alapvető tanulmányt nézzük róla, amelyet Éber László tett közzé, a Magyarország műemlékei III. kötetében, ott már lápvilágára emlékeztetnek a források. Egy szombathelyi újság cikkének adatai szerint festőnk és a szobrász György testvérek voltak, amaz idősebb, de ez mégis egy évvel korábban kezdte meg a bécsi akadémián tanulmányait 1750-ben. A közölt életrajzi adat szerint ekkor 14 éves volt. Sok más esetben tudjuk, hogy a bécsi akadémiára még fiatalabb fiúk is bejáratosak voltak. Mikor a festő Sopronban 1797 májusában elhunyt, az anyakönyv szerint 68 éves volt, tehát akkor 1729 körül született. Igen ám, csak hogy a Szépművészeti Múzeumban levő kisebb feszületen képen maga mást mond: „Morientem Jesum pinxi Stepha. Dorffmeister ao. 1785. aet. meae 44 annor.” Ezek szerint 1741-ben kellett születnie és a szombathelyi, egyébként eredetileg egy bécsi Lott cs. tanácsos levélbéli közlésén alapuló adat szerint 1751-ben, azaz már 10 éves korában lépett be az akadémiára, ami még csodagyermeknek is sok. Itt tehát valahol hiba van.¹

Magyarországi feltűnése festőnknek szintén nem az 1764-es év; Éber ezt az adatot a soproni Szt. Mihály plébánián kapta, ahol nem néztek visszamenőleg túl az 1764-es éven utána, pedig már 1762-ben is született gyermeke: Anna Mária. Egyébként Fábian Mária kutatásaiból tudjuk, hogy 1761-ben Türrén dolgozik, amiről egy évjelzéses freskó tanúskodik.²

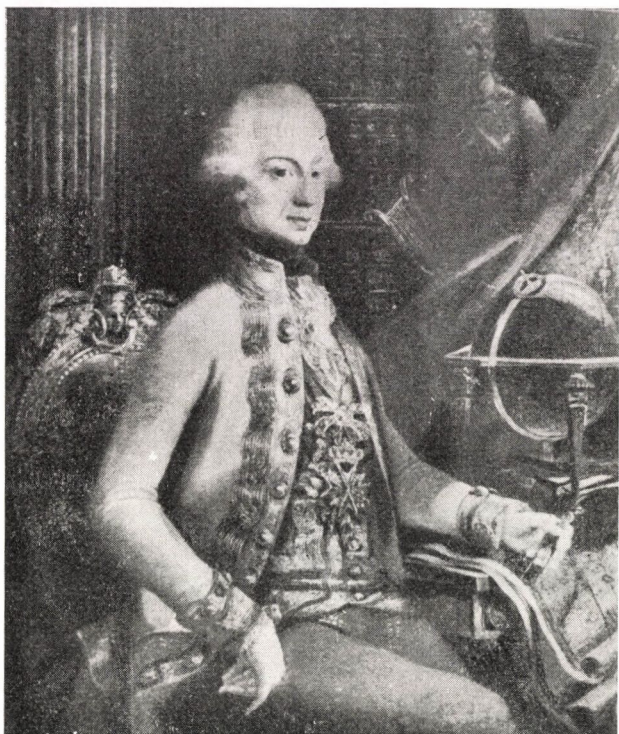
József nevű fiáról, mint festőről, még a külföldi művészettörténet is tud, de körülötte is összekuszálódtak a szálak. Minthogy a soproni művész halála után egy István nevű festő fiúról is szó esik, Éber arra gondolt,

hogy József, atyja halála után felvette az István nevet; ezt a feltevést Fábian Mária is átvette. A való az, hogy volt egy József és volt egy István nevű festő fia Dorfmeisternek. Éppen, hogy a dolgot tisztázzuk, átböngésztük a soproni Szt. Mihály plébánia anyakönyveit, hogy ellenőrizzük a kilenc Dorfmeister gyermek sorsát.

Mint említettük, a soproni letelepedésnek a gyermek születése 1762-ben az egyik bizonyítéka, a másik a telekkönyv, amely ebben az évben, mint soproni lakosról emlékezik meg a festőről, aki a volt Esterházy palotában vetett horgonyt. 1764. III. 16. József István születése napja, keresztapja Pfistermeister József harangöntő. Lehet, hogy még az apai ház révén keletkezett ismeretség, a festő apja állítólag bécsi ércöntő volt. 1765. aug. 25-én született Károly Ferenc Tádé, keresztapja Festetich Lajos. 1767. máj. 5-én István Ferenc látta meg a napvilágot, keresztzülei az előbbi és neje, de ez a gyermek 1769-ben meg is halt. 1768. aug. 16-án született Éva, keresztzülei Starhenberg Lajos gróf és neje Éva.

1770. jan. 26-án István József Pál névre keresztelik a következő gyermeket, keresztanyja ismét Pfistermeister harangöntő. Róla lesz még bőven szó. Hosszabb szünet után 1774-ben Starhenberg Lajos és Guidobalda leánya tartják keresztvíz alá a következő gyermeket, Lujza Erzsébet lett a neve. A következő évben hasonlóan ezek a keresztzülei az Antónia nevű újszülöttnak.

Végre, 1778. február 18-án születik Vince András József, keresztapja Topolics András soproni orvos. Róla is még lesz szó. Összesen tehát kilenc gyermek. De csak hatnak ismerjük valamennyire sorsát, a születési adaton túl. Az első leánygyermek, valószínűleg az az Anna, aki 1783-ban férjhez ment Pehm Mihályhoz, Amadé gróf zenészehez. Az 1767-ben született István már 1769-ben meghalt. 1773-ban egy Krisztina nevű leány hal meg pár hetes korában, még a születését sem tartották érde-mesnek beírni. A fiúk közül Károly és a többi lány nyilván fiatalon elhunyt, legalább is a halotti anyakönyv



Dorfmeister József: III. Ferdinánd toszkán nagyherceg. 1797.

nem emlékezik meg róluk; a gyermekek halálozását nem mindig írták be.

A minket érdeklő három fiú elseje, az 1764. márc. 16-án született József István eleinte apja mellett tanulhatott és amikor 1784-ben a szentgotthárdi freskón ezt a jelzést írja fel: Joseph filius pinxit architecturam, akkor szép haladást is tett a mesterségbeli készségben. 1787-ben, a kereszteleési anyakönyvben, mint kereszt-apa szerepel egy Tölth nevű szőlőkapás fiánál. Valószínűleg segédkezett a szigetvári freskónál is és az előbbinek is, valamint ennek is felülemelkedése az átlagos Dorfmeister freskókon tán az ő közreműködéséhez kapcsolódik. 1789-ben, mint soproni születésű, iratkozik a bécsi művészeti akadémiára, 23 évesnek írják be. Ez természetesen nem egyezik a születési évvel, de akkoriban többnyire nem okmányok, hanem az illető bemondása alapján készültek a feljegyzések. Ez évtől fogva Dorfmeister József eltűnik a szemhatárról, azaz, majdnem bizonyosnak vehető, hogy azonos azzal a Dorfmeister Józseffel, akinek számos műve ismeretes: ilyen elsősorban a Függerrel való kapcsolatát mutató három arckép a bécsi művészettörténeti múzeumban, kettő 1797-ből III. Ferdinánd toszkán nagyherceget és nejét ábrázolja, ezek jó reprezentatív képek, az asszony képe 1814-ben már a híres darmstadti barokk-kiállításon is szerepelt; a harmadik, fűgéri finomságokkal ékes arcképe egy férfinak drapéria előtt.

1802-ben felvételt kért az akadémia tagjai közé, bemutatkozó festménye már teljesen klasszicista: Pheidias imádatlalt tekint saját Zeus szobrára. Hideg és élet-szerűtlen kép, jelenleg a bécsi akadémia képtárában. Mindezek a művek, főleg a finom arcképek azt mutatják, hogy ha tényleg a soproni festő fiáról van szó, akkor túlszárnyalta apját.

Talán szintén a soproni fiúra vonatkozik az is, amit Füssli lexikonja ad elő egy keresztnév nélkül említett Dorfmeister festőről, hogy ti. 1802-ben Pisában tartózkodott, megfestette a híres Vigano táncosnőt, természetesen a tánc műzsjának, erről a képről egy ismeretlen grafikus pontozott módon metszetet is készített. A Thieme—Becker lexikon szerint 1789—94-ben tanult



Dorfmeister József: Mária Ludovika toszkán nagyhercegné. 1797.

a bécsi akadémián és határozottsággal neki tulajdonítható a három említett arckép; 1803-ban Genovában dolgozik, 1804-ben ugyanott a Casino Dinegro-ban freskót fest és elkészíti Traverso Niccolo arcképét. A lexikon még a Pheidias képet is neki tulajdonítja, továbbá Muss rablóvezér arcképét, amely utóbbit Bartsch rézbe metszett. E lexikon szerint 1814 előtt meghalt már.

Nem szabad vele összetéveszteni öccsét, Istvánt, aki 1770. jan. 26-án született. Csak apja mellett tanulhatott, legalábbis a bécsi akadémia anyakönyvei nem tartják számon és atyja halálakor még ellátatlan volt, így írja a végrendelet, vagyis atyja segédeként dolgozott. 1798-ban tartja esküvőjét a soproni dóm-templomban Heinbucher Klárával, egy urasági szakács leányával. Tanúi egy sebész és egy kalmár voltak. A vőlegény 26 éves, a menyasszony 27. Az adat vág a születési évvel. Négy gyermekük született, kettő hamarosan meghalt, egy fiú és egy leány apjuk halála idején még életben van. Keresztszülőkként kétszer Hinterecker kereskedő és neje, kétszer Braunné, patikusné szerepel, tehát neki nem sikerült olyan előkelő embereket lelki rokonságába megnyerni, mint atyjának. Valóban úgy látszik, hogy társadalmi helyzete kevésbé jó volt. 1801—4-ben belvárosi kis házacskában lakik, 1806-ban a külváros egyik tömeglakásos házában, ebben halt meg 1807. márc. 24-én. Ekkor az anyakönyv 30 évesnek mondja, ámbar 7 évvel elmúlt 30. Tüdővízenyő ölte meg. Az anyakönyv a legtöbb esetben megadja neki az akadémiai festő címet is. Gyakran került összeütközésbe a hivatalos körökkel.

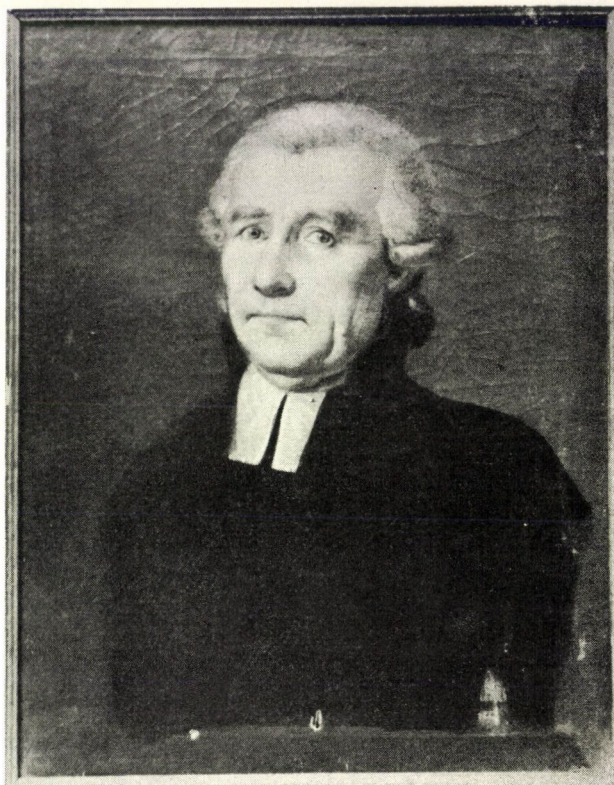
1802. február 21-én az a hiba, hogy az új adókulcs értelmében rá is kiróttak egy bizonyos összeget. Dorfmeister több okot is felhoz, amiért fel kell menteni alóla és végül atyjára emlékeztető művészgöggel odavágja: „Hauptsachechlich aber vor darunnen, dass er als accademischer Mahler ein wirklicher (működő) Künstler ist und Menschen dieses Faches in keiner Stadt derley Lasten unterliegen.” Ez azonban kevésbé hatotta meg a tanácsot és Schaller János, egyébként szintén teljesen jelentéktelen festő beadványára azt felelik, hogy az adót mindenki köteles megfizetni; márpedig e két festő Sopronban lakik és máshol nem adóznak, tehát itt kell leróniuk az adót.³



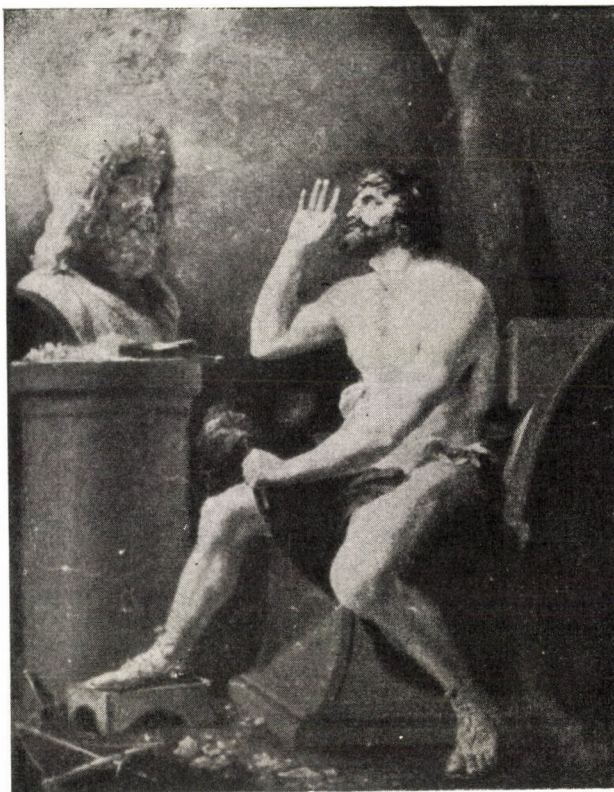
Mansfeld II. Dorfmeister István után: Csehy József arcképe

Ugyanez év nov. 17-én arról tárgyal a tanács: De Rossi Lénárt zágrábi kereskedő Dorfmeisteren 6 Ft 7 krajcárnyi tartozást kíván behajtani.⁴ 1803. jan. 21-én volt az első ügy folytatása. Mikor ugyanis az adócédulát kézbesítették, a festő illetlen szavakban tört ki és megsértette a hatóságot, miért is három napi börtönre ítélték. Még ebben az évben, július 13-án levelet kapott a városi tanács Löffler József zágrábi pénztárostól azzal, hogy Dorfmeister 80 Ft-ot vett fel a készíttendő munkára, de alig kapott bele, odább állott. A tanács utánajárt a dolognak, de kénytelen volt azt jelenteni, hogy a festő nincs Sopronban és tán csak őszre tér haza. Pár hét múlva hasonló levél érkezett, ezúttal Csesztregről, Györkös Ferenc plebános panaszával, akitől a festő a templom szentélyének kifestéséért 250 Ft-ot kért és 80-at fel is vett, ám a munkát nem kezdte meg. A tanács felelete szerint a festő amúgy is Zala megyében tartózkodik, valamely Boronkay nevű családnál, tél előtt nem várják haza.⁵ 1805-ben vadászati táblákat fest olajjal a város számára, tán tilalmi táblák ezek és kap érte pár forintot.⁶

1806-ban ismét vándorol. Csehy József katonatiszt írja barátjának, Kazinczynak, hogy Nagykanizsán lefestette magát. „A portraít jól el van találva s anyámnak fogom küldeni Olgyára. Az öltözetben meg engedj, a te ideádat himeztem, ugymint Uniformis dolmában, bal-karomtól fehér köpönyeggel fedezve.”⁷ A festmény maga ismeretlen, a Mansfeld J. G. róla készített rézmetszete Kazinczy kilenc kötetes összkiadásában jelent meg. Azt a benyomást kelti, hogy a jónevű és gyakorlott metsző



II. Dorfmeister István: Bogsch soproni lelkész. Sopron, Ev. konvent.



Dorfmeister József: Pheidias saját Zeus szobrának csodálatában. 1802.

nem rontott a gyöngé és arányaiban gyarlón felépített mellképen. A vándorlások sem juttatták a festőt kedvezőbb anyagi körülmények közé: halála után két hitelező is jelentkezett a soproni városházán az adósságok rendezése végett.⁸

Dorfmeister II. István ismert művei ezek: 1801. Szeplőtelen fogantatás. Nagysitke. Vas-megye.⁹ Oltárkép és freskók 1802 Lentiben. A főoltárkép Szt. Mihály, kerete festett, szélül Mária és ker. Szt. János. A szentély oldalfalán jobb oldalt a halottak feltámadása, baloldalt aránytalan nagy alakok. A hajó mennyezetképén angyalsereg és a négy evangélista, továbbá meglepően jó jelenet, az elkárhozott angyalok bukásával. Ebből az évből még Bogsch soproni ev. pap meglehetősen jó arcképe.¹⁰ Hátán jelzett. 1803 körül a csesztregi templom szentélyének kifestése, a mennyezeten a négy evangélista és angyalsereg, oldalt Szt. Péter és Pál; az oltárkép Szt. Ulrich. Ifj. Stornó Ferentől (1905.). A hajóban mennyezetképek az angyali üdvözléssel (jelzett) és a négy evangélistával, továbbá a három király és négy szent a sarkokban. 1805-ből a kőszegi Szt. Imre templom főoltárképe. Szt. Imre oltárnál, felette Szt. Mihály, egy angyal és a Madonna. Egészen barokk fogalmazású, zsúfolt kép.

Éber szerint ez ifjabb Dorfmeister-től való a balfi ev. templom oltárképe is, kettő is van, de mindkettő másolat, ellenben lehet, hogy a kat. templom hajdani oltárképére gondolt, amelyen Szt. Farkast látni, a már meglehetősen elmosódott fájtkép állítólag Balfót és a Fertőt ábrázolja. Lehet, hogy az ifj. Dorfmeister műve. Jelenleg fővárosi magántulajdonban van a kép.

Míg Dorfmeister II. István élete eléggé ismeretes, addig bátyjára és öccsére eléggé tisztázatlan marad. A harmadik festőfiú, Vince János József 1788-ban született.¹¹ Valószínűleg ő sem mozdult atyja oldala mellől és annak 1797-ben kelt végrendelete szerint, valóban ellátatlannak, azaz nem önállóan nevezetvé, nála élt. 1798-ban, mint festősegéd (Mahlergeselle) kér útlevelet a várostól és 1801. márc. 18-án annak meghosszabbítását kéri, ekkor is még mint festősegéd. Ezzel eltűnik a látóhatárról. Beadványaiban az András nevet használta. Lehet, hogy ő az a Vince, akiről a Thieme—Becker lexikon is

megemlékezik azzal, hogy a 19. század első felében életképeket, arcképeket festett és az 1830-as években pedig Laibachban dolgozott. Ezt a kérdést persze Laibachban tudnák eldönteni és a magyar művészet történetére kevésbé tartozik a dolog.

CSATKAI ENDRE

JEGYZETEK

¹ Érdekes, hogy a bécsi Dorfmeister családról szóló tanulmány [*Fraenkel Walter*, Wiener Künstlerfamilie durch 200 Jahre. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 1935] a soproni Dorfmeister rokonságát a bécsiekkel, mint családi hagyományt említi.

² Dorfmeister István művészi munkássága a szombathelyi egyházmegyében. 3—4. l.

³ Soproni tanácsjegyzőkönyv 1802: 467. sz. végzés.

⁴ Ua. 1802. 2454. sz. végzés.

⁵ Ua. 1803.: 131. 1304. 1789. sz. végzések.

⁶ Ua. 1805.: 933. sz. végzés.

⁷ Kazinczy levelezése IV.: 355.

⁸ Soproni tanácsjegyzőkönyv 1807.: 903—4. sz. végzés.

⁹ *Fábián Mária*, i. m. lap. Magam a képet nem láttam.

¹⁰ Az ev. konvent birtokából látható volt 1952-ben a soproni Liszt Ferenc Múzeum egyik időszakos kiállításán. Nagyon rászorult a restaurálásra.

¹¹ Mint láttuk, a Dorfmeister családban 2—3 neve is van ugyanannak a személynek, felváltva is használják. De még hivatalos irások is nem egyszer elvették a keresztnévet: az idősebb Istvánt találtuk már Mátyásnak és Andrásnak is nevezve. Ez utóbbi elírás egy szombathelyi levélben, elejti azt a hitet keltette, hogy a levélben D. Andrásnál megrendelt Utolsó vacsora képet esetleg a festő fia alkotta, de a levél kelte 1784; a szóban forgó András Vince fiú ekkor még a világon sem volt. Viszont soproni magántulajdonban van egy Stefan Anton Dorfmeister jelzésű Sámson és Delila kép. Persze lehetséges, hogy a sok bécsi Dorfmeister egyikétől való. Magában Sopronban sem volt sohasem ritka ez a *vezetéknev* sem, éppen a festők idejében, 1789 január 13-án fagyott meg egy Dorfmeister Péter nevű kőművessegéd.

BEREGSZÁSZI PÁL ÉS A DEBRECENI „RAJZOSKOLA”, 1819—1856

A XIX. század elején Magyarország majd minden jelentősebb városában működött egy-egy rajziskola. Ezeket a rajziskolákat II. József 1786-ban kiadott rendelete hívta életre azzal a gyakorlati szándékkal, hogy a kézműipar néhány ágában a felszabaduló mesterlegények rajzbeli készségét kifejlesszék. A rendeletben meghatározott iparágakban az inasoknak és legényeknek vásár- és ünnepnapokon legalább egy évig kellett rajzot tanulni. A rendelet végrehajtása azonban csak papíron maradt és 1795-ben a budai helytartótanács a korábbi alapelveket átvéve 22 mesterség — ezek között legjelentősebbek a kőműves, kőfaragó, asztalos, ács, kovács, aranyműves és fazekas inasai és legényei részére kötelezővé tette a rendszeres rajztanulást azzal, hogy mesterré avatás előtt minden felszabadulást kérő legény köteles rajztudásáról bizonyosságot adni, rajztanulásáról pedig hiteles bizonyítványt felmutatni. A rendelet szerint a rajziskolákat mindenütt a helyi normális iskolák mellett kellett létrehozni, fenntartásukról legtöbb esetben az illető város magistratusa gondoskodott, a felügyeletet pedig az ugyancsak II. József által életre hívott kerületi — több megyére kiterjedő hatáskörű — tanulmányi felügyelők gyakorolták, akik az országos helytartó tanácsnak voltak alárendelve.

Miután azonban a rendelet megjelenésekor még nem igen voltak kellő számban megfelelő rajzoktatók, a rajziskolák létrehozása meglehetősen vontatottan haladt, mégis olyan helyeken, ahol jelentősebb számban éltek

a rendeletben felsorolt mesterek, a XIX. század elején kisebb nagyobb zökkenőkkel megkezdtek működésüket. Sőt egy-két helyen, elsősorban természetesen ott, ahol megfelelő előképzettséggel vezető is akadt, hosszabb-rövidebb ideig a gyakorlati célú oktatás mellett bizonyos művészeti képzést is végeztek. Így egyiket-másikat szinte szerényebb méretű mesteriskolának is lehet tekinteni. Az ilyen iskoláknak a múlt század első évtizedeiben a magyar festőművészet kialakulásában bizonyos szerény szerepe is volt.

A debreceni rajziskola létrejötté szintén az említett helytartótanácsi rendeletnek köszönhető. Ez is, mint annyi más társa, működését ténylegesen jóval később, 1813-ban kezdte meg, s megteremtésében egyaránt közreműködtek a helyi törekvések és felsőbb hatósági intézkedések. Az bizonyos, hogy a helyi alapítók szándékai szerint az iskolának az elsődleges, gyakorlati célokra túl, bizonyos magasabb igényű képzést is kellett volna adni. Ennek a célnak megvalósítására azonban a század első évtizedeiben Debrecenben nem volt meg a megfelelő társadalmi háttér, hiányzott a szélesebb körű igény és megértés is. Azonkívül az egyház és a város támogatásával Szebenben és Bécsben tanult Kiss Sámuel tehetsége sem váltotta be az előzetesen hozzá fűzött reményeket. Kiss Sámuel korai halálával, az amúgy is kezdeti nehézségekkel küszködő, az oktatáshoz szükséges eszközökben is hiányt szenvedő iskola magasabb művészi céljai végleg el is temetődtek.² Hogy

ennek ellenére a rajziskola nem süllyedt le a normális, elemi iskolák szintjére és a kevés számú művészi érzékű kezdeményező magasabb célkitűzéseiből mégis maradt valami, két körülmény szerencsés összejátszásának köszönhető.

Az egyik ok az volt, hogy a rajziskolában az inasok és legények rajzoktatása mellett a helybeli ref. Kollégium és a piaristák latin iskolájának növendékei is tanultak. A másik pedig az, hogy a Kiss Sámuel felváltó Beregszászi Pál sem elégedett meg a tisztán gyakorlati célú rajzoktatással.

A század elején szépen megindult mozgalom, amely a ref. Kollégiumban a szépművészeteknek elemi fokon felüli tanítását célozta, csak részben valósult meg. Ami megmaradt belőle, az is elsősorban praktikus célt szolgált, mégis bizonyos ösztönzést és kötelezettséget jelentett az új rajzprofesszor számára, hogy a rajzolás elemi ismeretének közlésén túl magasabb célokat is tartson a szeme előtt.

A ref. Kollégiumban 1820 óta az alkalmazott mathezis mellett építészetet is kellett tanítani, a tanterv szerint az utóbbit a rajzoktatás keretében.³ Bár az 1835-i tanterv elismerte a „rajzolás mesterségének és különösen az architektúrának, amelyek a szépmesterségeknek egy nevezetes ágát teszik, felette szükségesek voltak, mind a világi életre, mind az ész kifejlődésére nézve”, ennek ellenére a hatvanas évek elejéig, a rajz- és képzőművészeti ismeretek oktatása a kollégiumban csak kiegészítő szerepet játszott.⁴ A piaristák felsőbb iskolájában támasztott követelményt nem ismerjük; Beregszászi Pál jelentése szerint a piaristák diákjai kedden és csütörtökön délután jártak a rajzórákra, de a játék és tanulás miatt sokszor elmaradtak, és a rajzokat nem fejezték be. A kollégium diákjai sem mutattak ennél nagyobb szorgalmat. Ezeknek a tanórák beosztása miatt csak a déli 11–12 óra közötti idő állott rendelkezésre a rajztanulásra, ami Beregszászi szerint nagyon kevés, s még aki- nek kedve is lett volna tanulni, nem mindennap tehetette, mert a téli időszakban délután is be kellett menni lecke- órákra az iskolába, így ebédre nem maradt idő.⁵

Ilyen körülmények között agyakorlati jellegű és kezdő foknál magasabb szintű oktatásról vagy éppen művészi képzésről aligha lehetett szó, az iskola több mint félévszázados fennállása alatt jelentékenyebb művész- tehetség nem is kapott itt indítást. Dosnyay Károlyt — aki néhány évi kollégiumi diákoskodása alatt bizonyosan tanult a rajziskolában — sem számíthatjuk a korszak elsőrendű festői közé.⁶

De még ha lett volna is ilyen szándék valakiben, a rajzolás elemeinél többet aligha kaphatott volna, mert Beregszászi Pál, az iskola vezetője sem volt művész és csak elméleti téren kifejtett működése emelte az iskolát a szokványos normális iskolák színvonalán felül. A kollégium igénye azért nem tagadható és Beregszászi tudományos munkásságának kezdete is ide nyúlik vissza. A kollégium vezetősége már 1816-ban határozatot hozott, hogy „Professzor Kiss Sámuel Uram készítsen architecturát”, azaz olyan tankönyvet, amelyből az épít- szet elemeit lehetne tanítani.⁷ Ezt ő korai halála miatt már nem írhatta meg, de utódának már 1819-ben meg- jelent az ilyen tárgyú első műve.

A rajziskola növendékei másik csoportjánál, a mester- legények és inasok oktatásánál sem volt sokkal jobb a helyzet. Ezeknek a rajztanulásra — legalább is a leg- egyszerűbb műszaki rajzok és tervek elkészítésének mér- tékéig — egy esztendő kellett fordítani, sőt a mesterré- avatás előtt mesterrajzot, vagy ezek hiányában meg- felelő bizonyítványt kellett volna bemutatni. Ezt a köve- telményt az iskolára felügyelő állami tanügyi hatóságok a 30-as években még szigorították is, azonban az elő- írások kijátszására számos lehetőség nyílt.

A városi magistratus — amely a rajziskola fenntar- tója volt — 1829-ben megállapította, hogy a „kőműves, ács és más mesterségekben levő inasok, akik felsőbb rendelkezéknél fogva a rajz iskolába járnak és a rajzolás mesterségét tanulni tartoznának, ezen kötelességüket el- mulasztják és rajzot nem tanulnak.” A tanács határo- zatot hozott, hogy a mesterek inasait az iskolába

járára szorítsák, „különb inasságról legénységre fel nem szabadíttatnak”.⁸ A határozat ellenére már a követ- kező évben előfordult, hogy a városi hatóság által ki- rendelt és a felügyelettel megbízott céhbiztos támoga- tásával szabadítottak fel olyan inasokat, akik a rajz- iskolát nem látogatták. Beregszászi jelentésében elhá- rítja magától az oktatás eredménytelenségéért a fele- lősséget: „Ha ezen dolog ezeknek az inasoknak elnéző- dik és legényekké való lételekben meghagyatnak, úgy a többiek is példát vévén röllokk, valamint ezek, úgy ők is az oskolának vagy keveset vagy éppen felé sem jön- nek ... félő, hogy a magok rossz viseletével a jobbak- nak is példát adván, az oskolában a jó rend felbomlik, már most is úgy felelő: »akármint beszél a Professzor, Rajz nélkül is felszabadítanak minket.« Különb is igen sok inas felszabadulása után rögtön megházasodik, sem vándorolni nem megy, sem az iskolába többé nem jár.”

A céhbiztos igazoló jelentése világos fényt vet azokra a körülményekre, amelyek miatt főleg az ács- és kő- művesinasok rajztanulása eléggé illuzórikus. „Ezen Ns. városban a kőműves és ács mesterségre csak a legszegé- nyebb emberek szegődtek be gyermekeiket inasnak, vagy pedig azok minden gyámol nélkül szűkölködő nyomorultak, hogy ha tehát ilyen szegény sorsú gyer- mekek, akik télen által vagy tűzifa hátalással vagy más csekély móddal élőködnek és emiatt a rajz oskolát egész szorgalommal nem is folytathatják, ha több esz- tendei inaszkodás után élelmek keresésére fel nem szaba- dítódnak, úgy a mesterség tanulását félbeszakasztani és magokat betyárságra adni kénytelenek.”⁹

A szigorúbb tanácsi rendelkezéseknek csak annyi ered- ménye volt, hogy a következő években a szabaduló legényektől a remekrajzot jobban megkövetelték. Az intézkedések ellenére az inasok rajztanulása nem sokat javult. „Sokuknak inas korukban vagy igen kevés, vagy semmi gyakorlásuk nincsen, ami keveset inási esz- ten- dejekben, a sokszori kintmaradások mellett tanultak is, azt is, míg a remeklés idejére eljutnak, tökéletesen el- felejtik, mivel felszabadulások után többnyire sem itt helyben, sem ha vándorolni mennek is, nem gyakorolják és benne nagyobb eszméccséget nem igyekeznek sze- rezni és csak akkor keresik a rajz oskolát (mint a ta- pasztalás eddig is, de legfőképpen mostanában bizo- nyítja), mikor láttyák, hogy a czéhbe való állások a rajzolásban tett előmenetelekről való bizonyosság elő- mutatása nélkül meg nem eshetik. Így az ilyenek mint- egy kényszerítettve s kénstelenségből egy néhány órai bójövetelek után azt kívánnák és arra erőltetnek, hogy az ő általok elvesztegetett időt és tanulásra nem for- dított idejüket, én, aki mindenkor jelen voltam, pótol- jam ki és tégyek mellettek bizonyosságot, ami igen kevés vagy semmit sem ér.”¹⁰

A városi tanács a helyzet megvizsgálására két szená- tort küldött ki és ezek jelentése részleteiben is igazolta Beregszászi Pál panaszát. A gyakorlat szerint minden inasnak beszegődésének második évétől kezdve fel- szabadulásáig szorgalmasan kellene látogatnia a rajz- iskolát. A legények rajztudása is igen alacsony, ezért kívánatosnak tartják, hogy a városban maradó minden legény tovább folytassa a rajz tanulását mesterré fog- adásáig; ha vándorolni menne, onnan hozzon bizony- ságlevelet a rajziskola látogatásáról, ha ide olyan kisebb helyen vagy falun szabadult legény jönne, ahol rajz- iskola nincs, a professzor előtt köteles legyen a rajzát bemutatni.¹¹

Az oktatás eredményesebbé tételére célozó javaslat aligha ment át a gyakorlatba, mert néhány év múlva a budai iskolai főigazgatóság súlyos kifogást emelt a vizsgálat és ellenőrzés céljából beküldött rajzok alacsony színvonalára miatt. Beregszászi válaszában ismét rámu- tatott a fogyatékoságok legfőbb okaira: az inasoknak nincsenek megfelelő eszközeik; sem maguk, sem a mes- terek nem törődnek a rajzoktatással; a mesterek az inasokat vasárnap inkább házi munkákra fogják be. Ha sikerül is egyeseket rábeszélni „azok csak inagy-amagy rajzolnak le valami darabot, ide adják, azt téven utánna, »itt van, no ha kívánta«, amely darab akár jó, akár rossz, el kell venni, mert mást nem készítenek.”

A remekrajz készítésének kötelezettségét úgy kerülük meg, hogy Váradra vagy Aradra mennek s onnan hoznak bizonyítványt. Az egyik kerékgyártó legény „Váradról haza jövén, azzal dicsekedett a többiek előtt ... hogy ő semmit sem tudott írni, sem olvasni, annyival inkább rajzolni, mégis két hét alatt megtanították rajzolni és bizonyosságot is kapott róla, igaz, hogy 25 frt-jába került”. Mások vásárolják a rajzot. Az asztalos mesterek között „van egy Kornis Gábor nevezetű, aki mesterségét meguntván ... már most élleme keresése végett előszedte azon rajzolatjait, amelyeket hajdan inas és legény korában készített ... ezen mester a remekülő ifjakat magához hívogatja, azzal ketsegetvén, ha semmit nem tudnak is, ne féljenek, csak őrá hallgassanak, kíséreti őket és előre megegyeznek véle bizonyos jó summa pénzben, az ifjak pedig megfizetik nekik, mintsem tanuljanak.” ... „Így történt ez már sok ifjakkal, akik ezen intézetünket fel sem vették s kivették s mégis azt mondogatják, ott maradhat a rajziskola, csak Kornis Gábor éljen, besegít az bennünket a céhbe.”¹²

A panaszos beadványban említett Kornis Gábor valóban nem mindennapi rajzkészségű és tehetségű mester volt. Az 1806-ban készített remekrajza az egész korszak legjobb munkái közé tartozik (1. kép).

A Beregszászi Pál által adott képet a helybeli normális iskolák felügyeletével megbízott szenátor jelentése is igazolja, ennek ellenére a bajok alapokának orvoslására tett javaslataiban nagy engedményeket tesz a mesterek érdekeinek. Azt ugyan javasolja, hogy a vasárnapi rajzórákról elmaradó inasokért a mestereket büntessék meg és az esetenként megállapított 4 frt-nyi büntetéspénzt az iskola fordítsa a szegényebb sorsú inasok részére rajzeszközök vásárlására. A Beregszászi által jelentett, idegen kéztől származó mesterrajzok elfogadásának meggátolására, továbbá a szegénysorsú inasoknak rajzeszközökkel való ellátására nem tud javaslatot tenni.¹³

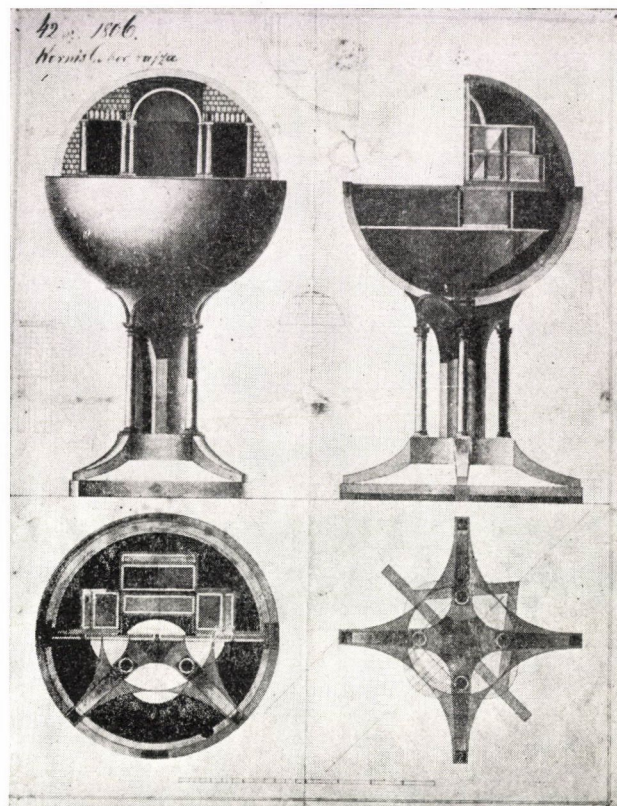
Beregszászi Pál sokszori beadványai aligha jártak nagyobb sikerrel. 1843-ban már ismét olyan jelentést kénytelen tenni, hogy az inasok a rajzórákra nem járnak, sőt írni-olvasni sem tudnak, a házi munkák miatt elnehezdedett kézzel rajzolni nem képesek.¹⁴

Az iskola vezetőjének nemcsak az inasok és mesterek közönyével kellett megküzdönni, hanem az iskolát fenntartó magistrátus szűkmarkúságával is. Az iskola közel ötven évig a ref. egyház tulajdonában levő, mai Kálvin tér. 8. szám alatti professzori lakás két szobájában működött, ahol a téli időben a helyiség fűtése is gondot okozott. A fűtésre fát a város adott ugyan, de már fel nem vágatta, úgy, hogy a vágatás, de sokszor a fűtés is a professzor feladata volt. A nagy terem kettéosztására, célszerűbb berendezésére vonatkozó javaslatai azonban hatástalanok maradtak.¹⁵ 1850-ben végre a tanulók kezdő és haladó csoportra osztása miatt, az alkalmatlan nagytermet ketté osztották.¹⁶

Ilyen körülmények között a rajzoktatás a felügyelő hatóságok által megkívánt — elég alacsonyra szabott — követelményeknek is alig tehetett eleget, s ha mégis más vonatkozásban többet adott, mint amire kötelezve volt, az professzora buzgóságának és az akkori általános színvonalat messze meghaladó tudományos ambícióinak köszönhető. Beregszászi Pál már 1836-ban is jogosan hivatkozhatott ilyenemű érdemeire. A kötelező két óra helyett állandóan négyet tartott, az iskolában szükséges mintarajzokat is maga készítette. „Én eddig is nagyon igyekeztem, de ezután sem szűnök meg a tanítványaim számára az építés és rajzolás tudományát tárgyzó könyveket készíteni és anyai nyelvükön kezdeni adni.”¹⁷ Professzorkodásának első 17 éve alatt négy, magyar nyelven úttörő jellegű munkája jelent meg az építészet és szabadkézi rajzolás gyakorlati kérdéseiről.

*

Beregszászi Pál ahhoz a magyar mérnökgenerációhoz tartozott, amely a XVIII. század második fele óta mindinkább tért hódító *architectura civilis*-t, a fejlődő



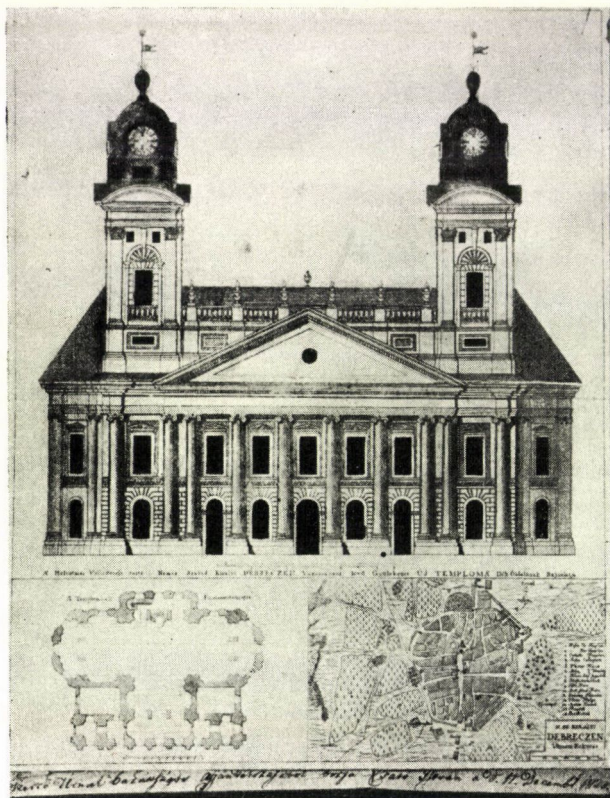
1. Kornis Gábor asztaloslegény rajza, 1806

polgári igények kielégítését szem előtt tartó építőművészetet elméleti és gyakorlati téren egyaránt művelte. Jóllehet maga sem tervező, sem építőmester nem volt, irodalmi működése azonban a korábbi évtizedek hasonló jellegű törekvéseinek szerves folytatása, azzal a különbséggel, hogy ő már határozottan az új stílus, a klasszicizmus hívéül szegődött.¹⁸ Művészetoktatási és építészteleméleti munkásságát éppen úgy a praktikusság szellemen hatja át, mint közvetlen elődeiét, művei elsősorban tan- és kézikönyvnek készültek, ennél magasabb igényt hiába is keresnénk bennük, de éppen a rajziskola révén az új stílus provinciális változatának megteremtésében igen jelentős részük volt.

Beregszászi Pál 1790 november 20-án született Debrecenben. Elemi iskoláit is ugyanitt végezte, a Kollégiumban 1806-ban lett tógátus diák. A rézmetsző diákok ebben az időben még dolgoztak a Kollégiumban, igen valószínű, hogy első rajzbeli képzését ezek körében szerezte. A rézmetszést élete végéig gyakorolta, művei illusztrációit nem csak maga rajzolta, de a rézlapokat is sajátkezűleg metszette. A Nagytemplom homlokzatáról 1823-ban készített rézmetszet, amely a templom alaprajzát és a város átnézetes térképét is tartalmazza, a rajta levő sajátkezű ajánlás szerint hiteles munkájának tekinthető (2. kép).

Háromévi tanulás után 1814-ben szerezte meg a mérnöki oklevelet Pesten, majd némi időt Bécsben is töltött s azután több helyen mint földmérő működött.¹⁹

Mikor 1819-ben Kiss Sámuel halálával a rajziskola professzori állása megüresedett, beadta az állásra a pályázatát. Ezt megelőzően már az év tavaszán nyomtatásban is megjelent első műve, az építéstudomány első része, amelyre már elődje is megbízást kapott.²⁰ A városi tanács a folyamodását elfogadta. „Hites geometra, Beregszászi Pál uramnak szorgalmatossága, és a rajz tudományában való előmenetele s arra való voltára nézve a magistratus és communitas meg lévén győződve,



2. Beregszászi Pál, A Nagytemplom homlokzata, 1823

a néhai Kiss Sámuel halála által üresen maradt Rajz Professori hivatalra örömmel felveszi és ezennel a maga részéről rajz professornak kinevezi, amely tudtára adódván Beregszászi Pál úrnak, íródjon meg a felséges Consiliumnak, hogy az ide való rajz iskola néhai Kiss Sámuel uram halála által tanító nélkül maradván, helyébe Beregszászi uram választott és a tudomány értése próbájául küldődjön fel a Felséges Consiliumnak a most legközelebb Architecturáról készült és itten nyomtatott könyve²¹

Évi fizetése kezdetben 300 frt. volt, amelyhez 80 frt. szálláspénz és 12 öl fa természetbeni járandóság járt, ezt a fizetést később 400 frt-ra emelték fel, ami az akkori viszonyok között majdnem elérte a főiskolai rangú kollégiumi professzorok fizetését. Emellett földmérői működésével sem hagyott fel és a tanács megbízásából számos esetben mint kiküldött szakértő működött főleg lakóház építéseknel peres ügyekben.²² Az 1820-as évektől kezdve a helybeli ref. egyház a Nagytemplom építésének ellenőrzésére rendszeresen felkérte, igen valószínű, hogy az ő tervei alapján készült a Nagytemplom Péchy-féle tervéből elmaradt kupolája pótlására a két torony között emelt mellvéd fala, amelyen a homlokzati terv elemeit mértéktartó módon, és a körülmények adta lehetőségekhez mérten igen szerencsésen használta fel.²³

Az egyház vezetősége építési ügyekben a későbbi évtizedekben is élt tanácsával, főleg a Kistemplom tatarozásánál és a Nagytemplom építési hibáinak kijavításánál. 1840 óta éveken keresztül felügyelő és ellenőr volt a mai Városháza építésénél is.²⁴

A kollégium 1831-ben megbízta azzal is, hogy az Eröss Gábor rézmetsző diák által készített ókori geográfiai atlasz rézducait javítsa ki, azokból 2000 példányt nyomjon le, s a határokat kézzel kiszínezve, az elfogyott kézikönyvet újból adja ki.²⁵

Önálló tervezéséről nem tudunk, egy kivételével. Ez a Csokonai Vitéz Mihály síremléke, a puritán egy-

szerűségű, hatalmas öntött vasgúla, amelyet 1836-ban állítottak fel a költő sírja felett a Hatvan-utcai temetőben.²⁶ A geometriai formákból összeállított emlék jól megválasztott arányaival monumentális hatású (3. kép).

A református egyház és a város társadalma érdekében végzett sokoldalú munkásságnak elismeréseképpen 1833-ban a szélesebbkörű városi képviselőtestület, a 60 tagú választott hites közönség tagjának is megválasztották, a következő években az egyház ügyeit intéző világi testület, a presbitériumnak is tagja lett.

Tudományos munkássága három szakaszra osztható. A 20-as évek végéig az építészet első részét és a rajz-oktatáshoz szükséges tankönyveit, a 40-es évektől kezdve pedig az építéset második és harmadik részét írta meg.²⁷

A szabadságharcot követő néhány évben még vezette a rajziskolát, sőt folytatta tudományos munkásságát is, világos bizonyossággal annak, hogy építészetelméleti és gyakorlati rajzoktatás iránti érdeklődése továbbra sem szűnt meg.

Az iskolával azonban mind több baj volt. Az amúgyis nehezen végrehajtható rendelkezéseknek az abszolútizmus hatóságai nem is nagyon igyekeztek érvényt szerezni. De Beregszászi előrehaladott kora miatt is hanyatlott a tanítás színvonala s végül a város vezetősége 37 évi szolgálat után 270 frt. évi nyugdíjjal nyugalmába helyezte. Halála 1856 aug. 3-án következett be.²⁸

Halála után 20 évig a rajziskola még régi szervezetében állott fent, de gyakran változó tanárai miatt még a Beregszászi által nehéz fáradsággal fenntartott színvonalat sem érte el, annak ellenére, hogy időnként jó képességű vezetők is állottak az élén.

*

Beregszászi 37 évi működésének eredményeit a közel másfél száz fentmaradt mesterrajzból lehet megítélni. Ezek a rajzok nemcsak pedagógiai módszereit tükrözik, hanem a korszak igényeit is meg lehet állapítani belőlük. Ha feltételezzük is azt, hogy a rajzok egyikét-másikát nem az aláíró mesterlegény készítette — erre a fentiek alapján sok okunk lehet —, mégis megállapíthatjuk, hogy Beregszászi működésének első évtizedéhez képest a 30-as évek óta határozott fejlődés tapasztalható mind a szerkesztésben, mind a kivitelezésben. A leggyengébb rajzok az ácslegényektől származnak, ezek alig többek, mint egyszerű fedélszerkezeti vázlatok, gyarló kidolgozásban. A kőműveslegények rajzai valamivel igényesebbek, és messze kiemelkedők általában az asztalosoktól valók²⁹ (4–7. kép). Ez nem meglepő, mert tudjuk, hogy a debreceni asztalosok a század első felében magas, szinte iparművészeti szinten űzték mesterségüket. Pest és Arad mellett Debrecen e korszakban valószínűleg központot jelentett. A rajzolóknak készsége is különböző fokú volt, meglepő tudást és gondos kivitelezést eláruló munkák mellett majd minden évben találunk egész kezdetleges rajzokat is. Az azonban több esetben megállapítható, hogy a jó rajzok készítői a későbbi években mesterségükben is kiemelkedő szintet értek el.

A Beregszászi idejében készült rajzok azt is félreismérhetetlenül elárulják, hogy rajzmintái a 30-as évek végéig a klasszicizmus formanyelvét közvetítették, de már a 40-es években a romantika elemei is megjelennek rajtuk. Maga Beregszászi azonban a klasszicizmus híve volt és az is maradt haláláig.

Nagy érdeme ebben a tekintetben is van, de jelentősége sokkal inkább az, hogy rajzpedagógiai és építészetelméleti munkásságát magyar nyelven fejtette ki. Nehéz volna megállapítani, hogy műveiben mennyi az eredeti, forrásait sem ismerjük, csak annyi bizonyos, hogy elsősorban német nyelvű szakmunkákat használt. A német építészeti szakkifejezéseket szerencsés leleménnyel és a nyelvújítás túlzásainak elkerülésével olyan jól fordította le magyarra, hogy azok nagy része éppen az ő nyomán ment át közhasználatba. Különösen szerencsésnek mondható ilyen tekintetben az utolsónak megjelent, építészeti oszloprendeket tárgyaló műve.³⁰

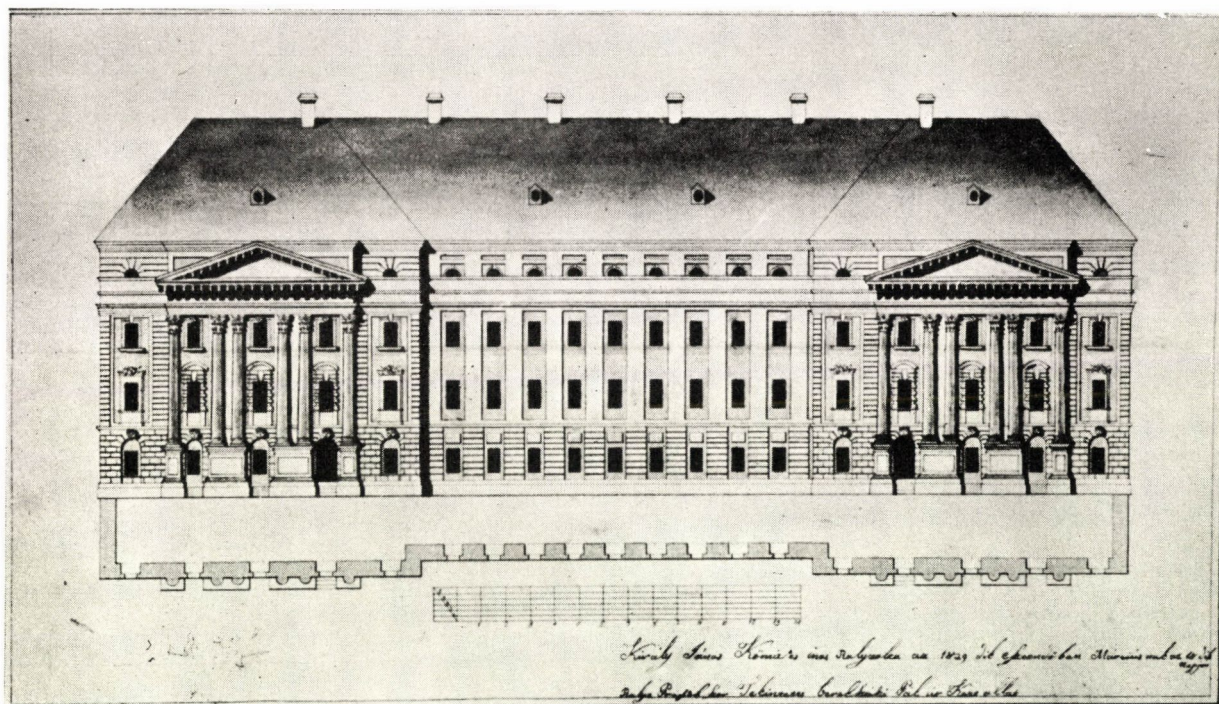
Már igen korán, rajztanítói működése kezdetén felismerte szakja magyar nyelven való oktatásának szükségét és e felismerés több évtizedes pedagógiai munkássága során megnyilvánuló érdeklődésben újabb tápot kapott. Utolsó műve bevezetésében, ahol felsorolja az oszloprendekkel és építészeti díszítésekkel foglalkozó Palladio, Serlio, Scamozzi, Vignola és Goldmann műveit, megjegyzi: „Ezen építészeknek munkái és rajzolatjai több művelt nemzetek nyelvén és többféle kiadásban közkezen forognak és sikerrel használtak, de miután több évi tapasztalásom után általláttam, hogy a mi magyar ajkú ifjaink az idegen nyelven írott könyvekből magoknak kellő és tökéletes ismeretet nem szerezhetnek, eltökéltem magamat, hogy e nagybecsű és mellőzhetetlen oszloprend tudományról anyai nyelven egy kis értekezést írok és a mellékelt rajzolatokkal világosítva közkézre bocsátom.”³¹

Üttörő érdeme van abban is, hogy nem elégedett meg csupán egy-egy, szelvében használt kézikönyv pusztá lefordításával, hanem – jóllehet a praktikusság és gyakorlati használhatóság volt a főcélja – kora színvonalán szinte enciklopédikus rendszerbe szedte össze mind azt, amit az építészetről tudni kellett. „Az építéstudománynak” első részében még tisztán csak a gyakorlati használhatóság a vezető elve.³² Az építőművesség a múlt század első felében a többi céhszerű mesterséghez hasonlóan tradicionális jellegű volt, amelynek titkai hagyományyszerűen szállottak apáról fiúra, mesterről legényre. A kapitalisztikus gazdasági és társadalmi fejlődés következtében azonban az építetők köre is szélesült, a megrendelők szemlélete, racionális és merkantil szelleme egyenesen igényelte, hogy beletekinthessenek az építőmester számvetésébe és az építetők ne legyenek kiszolgáltatva az amúgy is csekély számú és így kevés versenytárral dolgozó mesterek önkényes számításainak. Úgyanakkor az építészeti számvetés alapvető ismereteit is közölni kellett még azokkal is, akik e mesterséggel foglalkoztak.

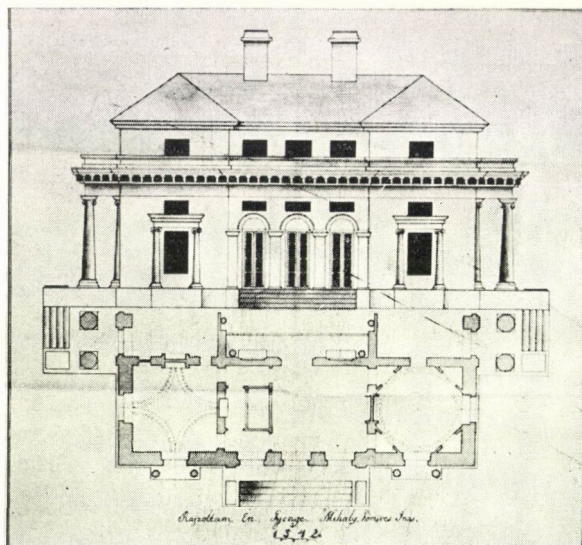
Éppen ezért a legfontosabb, építészetben használt hossz- és térmértékek ismertetése mellett részletes példatárat ad az „épületnek darabonként való felmérésére



3. Beregszászi Pál: Csokonai V. Mihály síremléke, 1836



4. Király János kőműveslegény rajza, 1829



5. Gyenge Mihály kőműveslegény rajza, 1842

és kubikméterekre való kiszámítására”; az egységenként szükséges anyagmennyiségre; az egységnyi anyag beépítéséhez szükséges időre, sőt az összes tényezők figyelembevételével elkészítendő költségelőirányzatra is.

A második részben, amely 1824-ben jelent meg, rendszerbe foglalja az építészeti tudomány egyes ágait

(Architectura militaris, civilis; Architectura cultior, rustica, hydraulica stb), az épületek rendeltetése szerint. Megállapítja, hogy az architector, építész nevet csak egyetemes tudású mester érdemli meg; „hogy a maga keze alatt levő épületet értelmesen, benne mindent meg-gondolva és a legjobb ízlés szerint rendeljen”.

Ezért a filozófiában, matematikában, aritmetikában, rajzolásban, fizikában, mechanikában, törvénytudományban egyaránt járatos legyen. Nézegetse a ré-gibb és újabb épületeket, „hogy azokban való és azok által felindítható szép dolgoknak érzése által a maga érzését, jó ízlését, képzelő tehetségét, könnyen találós esztét, a szép dolgoknak látásán való felindulását fel-eleveníthesse, formálhassa. Újabb dolgoknak talá-lásában is gyakorolja magát.”³³ Rendszerezi és ismerteti az építkezéshez használt anyagok tulajdonságait, az épületek fekvésére, külső és belső beosztására figyelembe veendő szabályokat.

Az épületeket rendeltetésüknek megfelelően kell meg-tervezni, „hogy első tekintetre meg lehessen esmérni, hogy mitsoda épület mi végre készült”.³⁴ Az épület rendeltetésének megfelelő külső megjelenéstől való el-térés csak a mulatókterekben engedhető meg, „hogy az épület mást mutasson és kívülről más féle tzi-frá-zatokkal legyen felékesítve, mint a mi végre készült”.³⁵

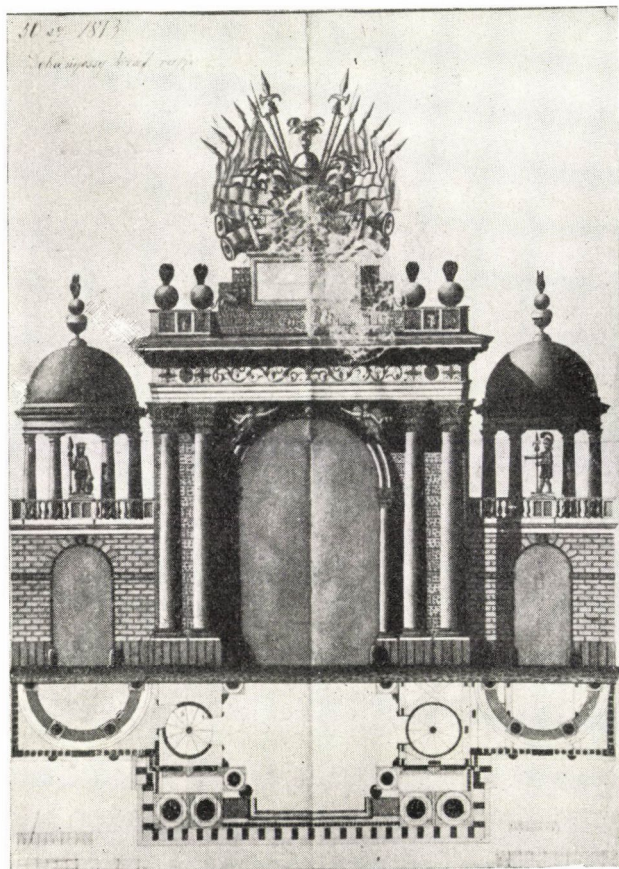
A városban való építkezésnél az egyes épületeknek a szomszédokkal való együttes hatását is figyelembe kell venni. Akármely épületnél a díszítő elemek össz-hangját gondosan meg kell tervezni, „mert különben nemtsak a jó gusztusú, de még a dologhoz nem értő ember szeme is megütköznék benne”.³⁶

Ezeket az esztétikai szabályokat tovább fejlesztette az oszloprendekről szóló értekezésében, amelyek alapja Giacomo Vignola (1507–1573) olasz építész német ki-adású műve volt. Az öt oszloprend (toszkán, dór, jón, korintosi és római) ismertetése mellett részletesen leírta az oszlopok részeit, megadta az arányszámokat, s rend-szerbe foglalta a díszítő elemeket. A fordítás és ismer-tetés alapjául szolgáló német mű terminus technicusait néha szösz szerint, máskor — legtöbbször — értelem-szerűen, de mindig helyes nyelvérzéssel fordította le magyarra. A művet 46, igen finoman rajzolt, saját-kezűleg rézbemetszett és kézzel színezett tábla és Vignola rövid életrajza egészíti ki.³⁷

Beregszászi e művének megjelenése már arra az időre esik, amikor már az építészeti klasszicizmust nyomon követő romantikus stílus nemcsak a főváros-ban, de még Debrecenben is hódítani kezdett. Vecsey Imre, Beregszászi egyetlen jelentősebb építész tanítványa, a színház építője, már a lakóházakat is az új stílus je-gyében építi. Ezért e műnek a helyi stílus kialakítá-sában már nem volt olyan jelentős része, mint a koráb-biaknak.

Építészetelméleti munkássága mellett nem kevésbé jelentős rajzpedagógiai működése sem. Méltán hivat-kozhatott már 1836-ban is erre. Ebben is, mint az építészetelméletben, a gyakorlatiasság volt a vezérfonala. Rendszerezésre való hajlama és a praktikum iránti ér-zéke az első ilyenmű művéből is kiviláglik.³⁸ Ismerteti a rajzeszközöket, azok használatát, a festékek fajtáit, használatuk módját, tanácsokat ad a síkok, lapok és szabályos testek ábrázolására.

A következő évben jelent meg a szabadkézi rajzo-lásról szóló tankönyve első kiadása is, amelyben rajz-oktatási elveit részletesen kifejti. Elítéli a korabeli kar-társak oktatási módját, amely a tanulókat minden elő-tanulmány nélkül azonnal az emberi test egyes részei, ezek után az egész emberi alak, vagy tájképek rajzolatásával gyötörte. „Mindezek mennyire eltevészlik a dolgot, tsak akkor láthatják által, mikor a tanuló egy-néhány hónapoknak utána mindent elfelejtett, mivel mint kezdő, minék előtte a rajzolásban teltt ért volna, tökéletesen belé un és semmi azontúl, hogy ő is tanult rajzolni, nála meg nem marad.” Mivel ő nem mester-rajzolókat akar nevelni, csak előkészítést ad a szabad kézzel való rajzolásra. Tanácsai elsősorban gyakorlati jellegűek, a vonalvezetésre, az arányok, távolságok, a távlatsterkesztésre és az árnyékolásra vonatkoznak.³⁹ Az



6. Dohányosi József asztaloslegény rajza, 1813

album mellékletét alkotó 12 rézmetszésű táblája biztos vonalvezetésű rajzolónak és finomkezü rézmetszőnek mutatja.

Beregszászi e műve másfél évtized múlva második kiadást is megért. E kiadás méginkább igyekszik a gyakorlati élet követelményeit kielégíteni. A rajziskolában való tanulást a verseny miatt a magántanuláshoz előnyösebbnek tartja. A rajzoktatásnak szerinte sok kárt okoznak a rossz tanítók és főleg az olyan emberek, akik ifjúságukban valamiféle mesterséget tanultak, de azt valamiféle oknál fogva elhagyták és rajztanításra adták magukat.⁴⁰

Rajzpedagógiai munkásságát a perspektivikus rajzolás szabályait rendszerbe szedő, 1859-ben megjelent harmadik műve zárta le.⁴¹ Ebben a távlatyszerkesztés módját és eljárásait mutatja be különféle geometrikus formákon, elsősorban a műszaki rajz, és az előszó szerint az építészeti homlokzati rajz készítése szempontjából. A három mű így alkot szerves egységet és fejezi ki Beregszászi pedagógiai törekvéseit, amelyben a merő gyakorlatiasságon túl itt-ott az esztétikai nevelés szándéka is felcsillan.

A debreceni „Rajziskola” a XIX. század első felének képzőművészeti életében jelentős szerepet nem vitt, de építészeti és iparművészeti vonatkozásban ízlésformáló hatása túlnőtt Debrecen határain. Ez a hatás nemcsak annyiban állott, hogy Beregszászi igyekezett a kezére bízott mesterlegényeknek a lehető legtöbbet nyújtani, ami a mesterségük jobb elsajátításához véleménye szerint szükséges volt, hanem elméleti munkásságávalülő szerepet vállalt az építészeti technológia, esztétika és rajzpedagógia elemeinek rendszerbe szedésében. Ebben a tekintetben munkássága néhány évtizedig nagyobb jelentőségű volt, mint a többi, hasonló jellegű intézményé. Az építészeti szakkifejezések magyarrá ültetésében pedig máig maradandó érdemei vannak.

BALOGH ISTVÁN

JEGYZETEK

¹ Lyka Károly, Magyar művészet 1800—1850. Bp. én. n. II. kiad. 150—172. l. A helytartó tanács 19.655. számú, 1795. szept. 25-én kibocsátott rendelete. Debrecen, Állami levéltár. Városi lvt. Helyt. tan. ir. 198./ 1795. sz. alatt.

² Balogh István, Adatok Debrecen képzőművészetéhez a XIX. század elején. Műv. tört. Ért. (1955) IV. 55—65. l.

³ Debrecen. Kollégiumi lvt. Curatoratus jkve. 1820. jan. 20.: 370. l. Az 1828-ban hozott leckerend a harmadik éves akadémiai hallgatók számára szabad választást engedett a német nyelv és a rajz tanulása között heti 3 órában, ellenben az építészeti tanulását heti egy órában kötelezővé tette. Uo. 1828. nov. 5. 718 l. és 1828 nov. 29. 720. l.

⁴ Uo. 1835. dec. 2—3. 216. l.

⁵ Beregszászi Pál jelentését teljes szövegében közölte Bajkó Mátyás, Acta Univ. Debreceniensis de. I. Kossuth nominatae Tom. III. 1. Bp. (1956) 191—195. l.

⁶ Kollégium lvt. Curat. jkve. 1831. jan. 5. 830. l.

⁷ Műv. tört. Ért. (1955) IV. 55—65. l.

⁸ Debrecen. Állami lvt. Városi lvt. Relationes. 1829.: 801. sz.

⁹ Uo. Rel. 1830. 392. sz.

¹⁰ Beregszászi Pál jelentése uo. Rel. 1832. 804. sz.

¹¹ Uo. Rel. 1832. 804. sz.

¹² Bajkó Mátyás, i. h.

¹³ Debrecen. Állami lvt. Városi lvt. Rel. 1836. 748. sz. Beregszászi Pál idejéből mintegy másfélszáz darab hiteles mesterrajz maradt fenn a debreceni Déri Múzeum gyűjteményében. Ezek között igen sok fejlett ízlésre és elmélyült technikai tudásra vall. A fentiek után azonban kételyeink támadhatnak arra nézve, hogy minden esetben az aláírók keze munkájával van dolgunk.

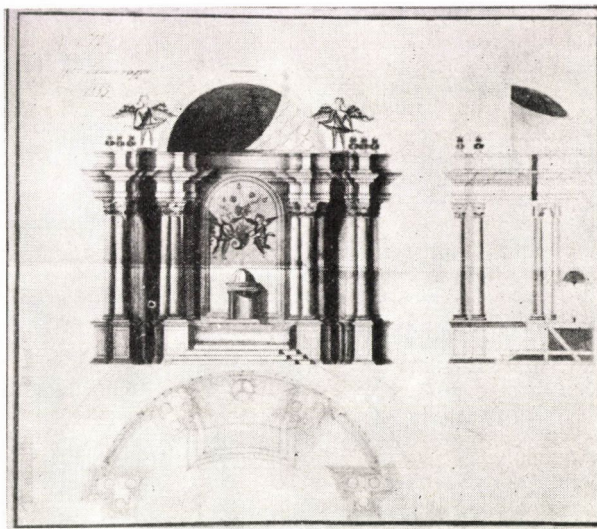
¹⁴ Uo. Rendtart. jkv. 1843. 247—248. l.

¹⁵ Uo. Rel. 1833. 804. sz.; Bajkó Mátyás, I. h.

¹⁶ Uo. Rel. 1850: 1240. sz.

¹⁷ Bajkó Mátyás, i. h.

¹⁸ Mojzer Miklós, Architectura civilis. Műv. tört. Ért. (1957) VI. 103—118. l.



7. Sipos János asztaloslegény rajza, 1833

¹⁹ Rövid életrajzát közölte Tóth Mihály, Beregszászi Pál emlékezete. Vasárnapi Ujság 1865. 491. l.; A debreceni ref. egyház anyakönyvei szerint 1790. nov. 25-én keresztelték, apja Beregszászi István, anyja Mezei Erzsébet. Ref. egyh. lvt. Anyakönyvek. VIII. 430. l.; Ugyanezen évbéli adókönyvek szerint Beregszászi István szücsmester Hatvan u. 78. sz. alatt lakott, mint mester a negyedik classisba volt sorolva, tehát igen szerény körülmények között élő kézműves volt. A házon kívül a határban a telek után 7 és fél hold szántóföldje, és néhány száz öl veteményes kertje is volt. Debrecen Állami lvt. Városi lvt. Repartitiones 1790/91. Hatvan u.

²⁰ Beregszászi Pál, Az építés tudománya azonn része, amelyben az építésre teendő költségeknek számbavétele adódik elő. Db. 1819. négy réztáblával, 124. l. A mű az előszóból kitűnően az év jan. 15-én került nyomdába.

²¹ Debrecen. Állami lvt. Városi lvt. Protocoll. pol. 1819. 121. l.

²² Építési peres ügyek iratainál számos esetben találjuk gondosan kidolgozott alap- és helyszínrajzait.

²³ Balogh István, Péchy Mihály és a debreceni Nagytemplom építése. Műv. tört. Ért. (1958) VII. 291. l.

²⁴ 1824. január 1-től néhány évig, mint hites földmérőt is alkalmazta a tanács. Debrecen. Állami lvt. Városi lvt. Rendtart. jkv. 1840. 327—328. l.; 1840. 614. l.; 1842. 21. l.

²⁵ Kollégiumi lvt. Curat. jkv. 1823. 860. l. Egy-egy atlaszpéldány kinyomtatása bekötéssel 18 ezüst kártyába került, a kész mappákat a kollégium 1 vfrt-on árusította.

²⁶ Beregszászi Pál, Csokonai Vitéz Mihály síremléke. Db. 1860. amelyben részletesen elmondja az emlékmű létrejöttének körülményeit.

²⁷ A fentebb már említett két munkáján kívül közel félévszázados munkássága eredményeként a következő önálló művek jelentek meg tőle:

A rajzolás tudományának kezdete. Tanítványai számára készítette: Db. 1822. 116 p. + 2 rézm. t.

A szabad kézzel való rajzolás tudományának kezdete. Tanítványai számára készítette: Db. 1823. Album. 12 p. + 12 rézm. t.

Az építés tudományának azonn része, amelyben az épületeknek erőss és alkalmas volta adatatik elő. Az ahhoz érteni kívánók kedvéért készítette: Db. 1824. 128. p.

A szabad kézzel való rajzolásnak kezdete. II. meg bővített kiadás. Db. 1837. Album. 16 p. + 20 rézm. t.

Az építés tudományának azonn része, amelyben az épületekre teendő fedelek ismertetése és rajzolata adatatik elő. Db. 1846. 194 p. + 76 rézm. t.

A tárgyaknak a látszás tudománya szerinti ismertetése és rajzolása. Db. 1859. 46 p. + 12 t. + 20 p. + 2 t.

Az építés tudományának azonn része, amelyben az épületek ékesítésére szolgáló oszloprendek ismertetése és rajzolása adatik elő. Db. 1863. 58 p. + 46 t.

¹⁸ Debrecen. Állami lvt. Városi lvt. Községtan. jkv. 1856* 377. l.; Vasárnapi Ujság (1856) 377. l.

²⁹ A rajzokon némely esetben rajta van Beregszászi approbációja is, több esetben pedig maga a rajz készítője jegyezte fel, hogy a professzor vezetése és irányítása mellett készült. A 6—7. képen közül rajzok készítői, Dohányosi József és Sipos János a 20—40-es években Debrecenben jőnevű asztalosok voltak. Dohányosi készítette a Nagytemplom padjait, az úrasztalát körülvevő korlátot, a Kollégium oratóriumának karzatát és a könyvtár galériás berendezését. Sipos János a 40-es években dolgozott.

³⁰ *Beregszászi Pál*, Az építés tudományának második része. Db. 1824. Előljáró beszéd.

³¹ *Beregszászi Pál*, Az oszloprendek ismertetése. Db, 1863. 4.

³³ „Mikor az ember valamely épületet tétet, a legelső kérdése az, hogy mibe kerül, kívánja tudni, hogy mennyi számú materiálét szerezzen össze... mit kell a mesternek. napszámosnak fizetni...

Azt adom elő, hogy az épület körül dolgozó személyek számát és az építéshez megkívántató materiálék mennyiségét, a feldolgozási időt és más körülményeket a tapasztalás és bizonyos próbák, sőt bizonyos regulák által mi módon lehet meghatározni..."

³³ *Beregszászi Pál*, Az építés tudományának azonn része, amelyben az épületek erős és alkalmas volta adattatik elő. Db. 1824. 6–10. l.

³⁴ „A templom ájtatosság helye lévén, annak minden más épületektől megkülönböztetett, de oly pompás tekintet kell

adni, hogy annak szemlélése szentséggel és buzgósággal töltse be az ember szívét. A kastélyokat, palotákat és más afféle épületeket pompát, méltóságot és gazdagságot mutató tekintettel kell ékesíteni, hogy azok az embert vidám érzésekkel elevenítsék. — A Városházák Férjfias komoly tekintetű mutassanak és tisztelettel töltsék el az embert. — A Tömlött házak ellenben irtózásra, az Ispótyalokat szánakozásra indító formába kell öltöztetni. — A lakóházak egy tekintettel ki mutassák, hogy nem pompára, hanem csak tisztes lakásra és barátságos házi megelégedésre épültek és benne mindenek a lakók foglalatosságaihoz vagnak rendelve. — A mezei paraszt kunyhók az együgyűségekkel a benne lakók együgyűségét és szegénységét árulják el. I. m. 58—60. l.

³⁵ I. h.

36 I. h.

³⁷ Az építés tudományának azonn része, amelyben az épületeknek ékesítésére szolgáló oszloprendek ismertetése és rajzolása adatik elő. Db. 1863.

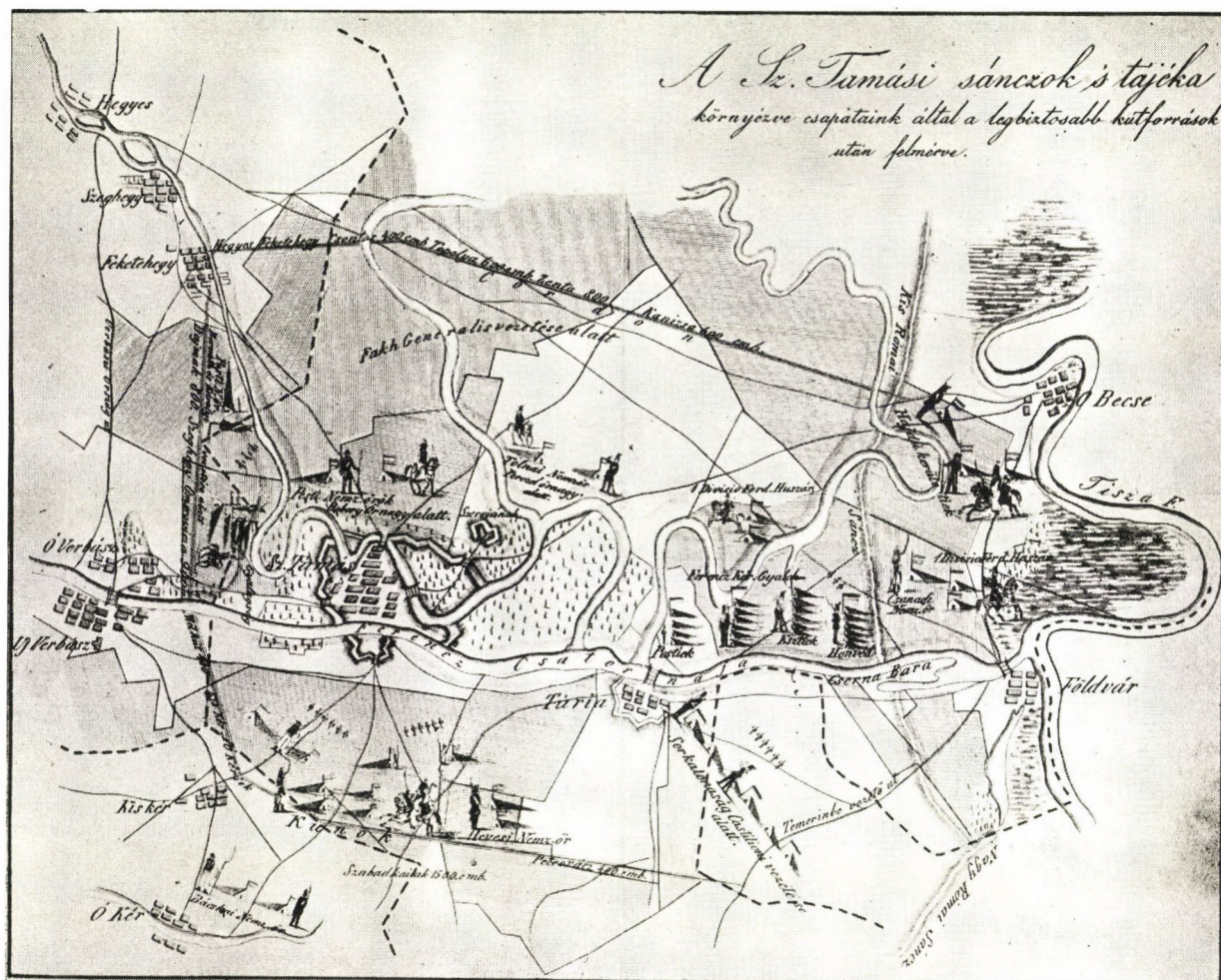
³⁸ A raizolás tudománvának kezdete, Db. 1822.

³⁹ A szabadkézzel való rajzolás tudományának kezdete. Db. 1823.

⁴⁰ A szabad kézzel való rajzolás kezdete. II. kiad. Db. 1837.

⁴¹A tárgyaknak a látszás tudománya szerinti ismertetése. Db. 1859.

ISMERETLEN VIDÉKY-METSZET SZENT-TAMÁS BEVÉTELÉRŐL



1. Vidéky Károly : A szent-tamási ostrom helyszínrajza

A Magyar Történelmi Képcsarnok grafikai gyűjteménye megszerezte az 1849. április 3-iki győztes szent-tamási csata helyszínrajzát Vidéky Károly metszetében, amely eddig a szakirodalomban nem volt ismeretes.¹ A lap Szent-Tamás és környéke pontos térképészeti felvételét mutatja az ostromló magyar tábor részletes berajzolásával. Nemcsak a feliratokban sorolja el az egyes táborhelyeken állomásozó csapattesteket, hanem apró figurákban meg is jeleníti őket a megfelelő helyen. Osztrák egyenruhás gyalogosok, Ferdinánd-huszár, atillás nemzetőrök puskásan és inges-gatyás falusiak kiegyenesített kaszával vállukon népesítik be a helyszínrajzot. A metszet a keretvonal alatt jobboldalt van jelölve, jellegzetes kalligrafikus „V. K.” monogrammal. Felirata a felső jobbsarokban „A Sz. Tamási sánczok s' tájéka környezve csapataink által a legbiztosabb kútforrások után felmérve”.

A témából következőleg a művész nem szépségre, hanem hitelességre törekedett. Az 1848–49-i szabadságharc eseményeinek képes ábrázolásai között igen kevés a magyar művész alkotása, ez magyarázza meg a jelen sorokkal publikált lap értékét alacsony művészi kvalitásai ellenére. Az osztrák művészek hasonló tárgyú alkotásai között pedig ritka eset, hogy egyenlő félként kezeljék a magyarokat, vagy méginkább, hogy elismerjék fölényüket. Jellemző eset, hogy az „Armée Bulletin” c. illusztrált hadijelentés sorozat megjelenése a győztes

tavaszi hadjárat során szünetelt. Eddig Than Mór akvarelljei, Barabás tábornok-arcsképei, Kovács Mihály csataképe tanúskodott a művészek lelkesedéséről. Általában a hazai művészeti élet Béctől függő, fejletlen voltával indokolják a szabadságharci téma hiányát képzőművészetünkben. Az utóbbi évek során előkerült képek azonban azt bizonyítják, hogy művészeink együtt éreztek a haza ügyével. Ha gyenge egészségük vagy életkoruk miatt nem vállalhattak is harctéri beosztást, igyekeztek dicsőíteni honvédeink hőstetteit. Így tett Vidéky Károly is, Kossuth, Petőfi, Táncsics és Egressy Béni barátja, aki évei miatt csak nemzetőrként szolgálhatta a nagy ügyet.² Az önkényuralom alatt ezeknek az amúgyis kevés számú lapoknak jórésze elpusztult, elkallódott. Így történeti és művészeti szempontból is jelentős, hogy magyar művész kezétől származó szabadságharci csataképeink sorát gyarapíthattuk.

CENNERNÉ WILHELM GIZELLA

JEGYZETEK

¹ Magyar Történelmi Képcsarnok. 89/1952. Gr. sz. Rézmetszet. 26 × 32,3 cm.

² Pataky Dénes, A magyar rézmetszés története. Bpest. 1951. 158. l.

A NYOLCVANÉVES RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT

(Ünnepi előadás a Társulat fennállásának nyolcvanadik évfordulója alkalmával tartott rendkívüli közgyűlésen 1958. évi november hó 24-én.)

Hazánkban korán jelentkeznek a régészet és művészet történeti emlékei iránti érdeklődés; oklevelek tanúsítják ezt, krónikáink adnak erről beszédes bizonyítékokat, korán megindult történelmi irodalmunk számtalan helye bizonyítja az ily irányú érdeklődést Istváni történeti munkájától kezdve a századokon át megjelent történeti művekben. A XV. századtól lendülettel indul meg nálunk a műgyűjtés, melynek tárgyai: érmek, régészeti emlékek, képek. A korabeli leltárak leírásai nem nélkülözik a tematikai pontosságot, amelynek alapján későbbi korok kutatói a XVII–XVIII. századi műgyűjteményeknek nem egy képét, nem egy műtárgyat tudták felismerni és azonosítani az európai, elsősorban a bécsi császári gyűjteményekben. Az 1748-ban elkezdett és ettől kezdve többé-kevésbé rendszeresen folytatott pompéji és herculeaneumi kutatások és az ezekről az időről-időre fölröppenő és Európa különböző helyeire elérő, nagy feltűnést keltő tudósítások a régészet tudományos művelésére készítik elő a talajt mindenfelé. Nálunk aránylag korán jelentkezik ez irány Schönvisner István egyetemi tanárnak munkásságával, aki tudomásunk szerint először hoz felszínre ásatással római-kori emléket, az óbuda Flórián-téri hypocaustumot, és ezt azonnal publikálja is „De rudibus Laconici Caldariae Romani.....” című munkájában, melyről a Magyar Könyvtár 1783-ban megjelent III. kötete már ismertetést is adott. Tetézte Schönvisner ezt a megkezdett munkáját az 1791-ben megjelent „Antiquitatum et historiae Sabariensis ab origine usque ad praesens tempus libri novem” című művével, mely első kísérlet a magyar helytörténet-írásra s egyúttal egy helyről származó archaeológiai leletek szintetikus bemutatására.

Az érdeklődés felébredt és ettől kezdve, ha végig lapozzuk a XVIII. század végei és a XIX. század első feléből való magyarországi újságírás termékeit, hírlapokat, almanachokat, mindenhol találkozunk rövidebb-

hosszabb hírekkel, cikkekkel, tudósításokkal, amelyek ilyen vagy olyan régészeti, művészeti tárgyra, annak rendkívüliségére, szépségére vagy éppen fontosságára vonatkoztak. Széchényi Ferenc adományából 1802-ben megalakul a Magyar Nemzeti Múzeum is; gyorsan fejlődik, 1812-ben már öt alkalmazottja van; anyaga, eleinte önkéntes felajánlásokból és adományokból, gyorsan gyarapodik. 1825-ben megalakul a Magyar Tudományos Akadémia, és nemsokára elhangzik egyik ülésén az első fontos régészeti előadás; Jankovich Miklós, a kiváló magyar műgyűjtő mutatja be az 1834. év egyik felolvasó ülésén az akkor talált benepusztai honfoglaláskori magyar sírt. Nem sokáig várat magára az első művészettörténeti munka sem; megjelenik 1846-ban Henszlmann Imre „Kassa ónémetstíli templomai” című műve. 1836-ban megalakul a Nemzeti Múzeum képtára és a nemzeti buzgólkodás ennek gyarapítására létrehozta a Nemzeti Képcsarnokot Létesítő Egyletet, ezt az altruista alapítást, amely elsősorban magyar festők műveinek megvételével kívánta a nemzet egyetlen képtárát gyarapítani.

Mindezek azonban egymástól elszigetelt jelenségek voltak és nem érhették el a kellő hatást, a régészet és művészettörténet problémáinak az ország tudományos közvéleményében méltó helyre állítását, mert hiányzott egy olyan fórum, amelynek segítségével ezek a törekvések egységes egészzé forrhattak volna össze s a maguk összesített egységében és erejével hirdethették volna e problémáknak a nemzeti kultúra életében való fontosságát.

Kapóra jött a magyar régészet és művészettörténet problémáit kutatók kicsiny, de folyton növekedő seregének „a magyar orvosok és természetvizsgálók vándor-gyűlésének” 1840-ben történt megalakulása. E sikeres tudományos vállalkozás keretében igyekeztek most már az említett két tudományág törekvéseit is elhelyezni s Kubinyi Ferenc már 1842-ben javasolja ilyen előadásoknak állandó programba vételét. Javaslatát 1844-ben

elfogadják s 1845-től kezdve e vándorgyűléseknek állandó és kedvelt pontjai az ilyen tárgyú előadások, oly annyira, hogy sok város ez előadásoktól felbuzdulva e gyűlések alkalmával előtálalható régészeti és művészettörténeti emlékeiből kiállításokat is rendez. 1847-ben Sopronban pedig éppen egy ilyen összejövetel alkalmából javasolta Erdy János először egy „önálló archaeologiai társaság föllállítását”. Bár a javaslatnak nagy visszhangja támadt, a szabadságharc, majd a rákövetkező abszolutizmus egyáltalán nem kedvezett ez indítvány valóra válásának. Így a felvetett indítványra csak 1863-ban érkezik felelet. Kubinyi Ágoston 1863-ban jelenti be, hogy „Erdy azon indítványára, hogy a régiségek kikutatása, ásatások s a nemzeti emlékek felkeresése és megmentése által egy valódi nemzeti archaeologia teremtessek, az Akadémia felállította az archaeologiai bizottságot”. Az 1859-ben megalakult Akadémiai Régészeti Bizottsággal bizonyos mértékig irányítót és meg nem határozott időközönként megjelenő orgánumban, az *Archaeologiai Közleményekben* igen becses támogatót és publikációs eszközt nyert a magyar régészet és művészettörténet, de a Bizottság ülései nem a nyilvánosság előtt folyván le, a bizottság munkája csak eredményeiben vált ismeretessé, rendszert jól elkészve, elsősorban a szakemberek és a csekély számú érdeklődő előtt. Ez a munka, bármilyen fontos és eredményes is volt, a közönség érdeklődésének felkeltését, a régészet és művészettörténet problémái iránt való nagyobb arányú megmozgatását nem érthette el.

Az 1867-ben megalakult Magyar Történelmi Társulatban új fegyvertársat és pártfogót szerzett archaeológiánk. A Társulat folyóiratában a *Századokban* és ülésein a felolvasó asztalnál mindig szívesen látta a két rokon szak tudós művelőit, az évenként rendezett vándorgyűléseken pedig legtöbbször sor került egy-egy műemlék vagy egy-egy régészeti fontos objektum bemutatására is. A Magyar Tudományos Akadémia Rómer Flóris buzgólkodására régészeti bizottsága útján új folyóiratot indít, az *Archaeologiai Értesítőt*, mely egyszerre föllendíti az archaeologia és a művészettörténet iránt országsszerte az érdeklődést. Az évenként 10–12 füzetben megjelenő folyóirat a régészet és művészettörténet problémáinak, emlékeinek és leleteinek állandó nyilvántartója lett és igen nagy része van a tudományos archaeologia és művészettörténet megindításában. Az emlékek iránti érdeklődés felkeltésében kiváló szerepe volt és nagy ösztönző erőt fejtett ki a vidéki régészeti és történeti társulatok megalakulására és így a tudományos munka szervezettebbé válására is. A műemlékek védelmére a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium által 1872-ben felállított ideiglenes Műemléki Bizottság is hozzájárult e két tudományok területén fennálló fontos problémák fölvetéséhez és bizonyos mértékű tisztázásához. Mindezek mellett nagy szerencséje volt e két tudományoknak, hogy területén olyan férfiak működtek ez időben, akik kitűnő képességeikkel, tudományos eredményeikkel és szervező erejükkel predestinálva voltak a jelentkező tudományos törekvések összefogására. Ipolyi Arnold, Rómer Flóris, Pulszky Ferenc és Henszlmann Imre „gyakran beszélgettek és tárgyaltak egymás között és nyilvánosan egy archaeologiai társaság létrehozásáról”, de az igazi lökést ez ügynek az a kiküldetés adta meg, mellyel Rómer Flóris megjelenhetett a magyar kormány megbízásából a stockholmi ősrégészeti kongresszuson, 1874-ben. A kongresszus főtárgyára Hildebrand professzor azzal a kéréssel fordult Rómerhez, nem volna-e lehetséges a magyarországi, a többi országokétól eltérő őskori bronzleletek tanulmányozására a következő kongresszust Budapestre összehívni. Rómer sürgönyileg megnyervén Pulszky útján a magyar kormánytól erre a fölhatalmazást, a kongresszust hivatalosan meghívta Budapestre. Az 1876-os archaeológiai és embertani kongresszusnak mérhetetlen nagy hatása és jelentősége volt tudományos életünkre. Egyfelől Rómer, Pulszky, Henszlmann, Szabó József, Majláth Béla, Nyáry Jenő és Hunfalvy Pál előadásai arról győzték meg a résztvevőket, hogy a magyar régészet oly eredményeket tud immár produkálni, melyek a külföld sokkal régebbi szervezetszerű régészeti köreiből is közzelfűtést keltenek, másfelől a közönségnek érdeklő-

dése is nem sejtett mértékben nyilvánult meg a kongresszus tárgyalásai iránt. Ebben az igen kedvező atmoszférában most már könnyen sor kerülhetett a régi tervnek, az önálló régészeti társulat megalakításának valóra váltására.

Igen komoly tárgyalások kezdődtek, amelyek végre is eredményre vezettek, amint erről 1878-ban az egykorú hírlapokból és az *Archaeologiai Értesítő*ből is értesülhetünk:

„Az őstörténelem köréből nagy fontosságú mozzanatot jelezhetünk. Br. Nyáry Jenő meghívására március 31-én du. a múzeum igazgatóságában a szakférfiak és az érdeklődők közül mintegy 23-an gyűltek egybe; br. Nyáry Jenő, Pulszky Ferenc, Ipolyi Arnold, Henszlmann Imre, Péchy Jenő, Zsilinszky Mihály, br. Orbán Balázs, dr. Arányi Lajos, T. Nagy Lajos, br. Nyáry Albert, Deák Farkas, Csetneki Jelenik Elek, Hampel József, Ballagi Aladár, Pulszky Károly, Thallóczy Lajos, dr. Hegedűs Lajos, dr. Szabó József, György Aladár, Serák Károly, Hunfalvy Pál. A Pulszky Ferenc elnöksége alatt egybegyűlt társaság igen élénk eszmecserére után elhatározta, hogy az ősrégészetnek főfigyelemmel kísérése mellett oly társulat alakulását tartják szükségesnek, mely a középkori s egyáltalában a hazai régéstudomány művelését s terjesztését is célba vegye. Hivatalos közlönyül az *Archaeologiai Értesítő*t szemelték ki, s az alapszabályok megtervezésére 10 tagú bizottságot küldének ki. Örvendünk a sikeresnek ígérkező mozgalmaknak, mely a hazai régészetnek bizonyára új korszakát nyitandja meg.” Május 12-én már el is fogadják az elkészült alapszabálytervezetet s megerősített végett felterjesztik a belügyminiszterhez. Ugyanekkor kommunikében közlik a nyilvánossággal, hogy az új társulat címe Országos Régészeti és Embertani Társulat lesz és egyelőre négy szakosztályból fog állni: a) őstörténelmi- és embertani, b) antik emlékek- és éremtani, c) magyar emlékek-, érem-, címer-, pecsét- és fegyvertani, d) egyházi régészeti osztályokból. A társulat célját s körvonalaizsát az 1878. november hó 15-én megerősített alapszabályok 3. és 4. §-aiban; „A társulat célja elsősorban az őstörténelemnek és kapcsolatban az embertannak művelése, kifejtése, s a hazai közönség körében megkedveltetése. E főcélját rendszeres ásatások eszközölése, nyilvános gyűlések tartása, szakdolgozatok fölolvastatása, azoknak kiadása, a hazai gyűjtők és szakkedvelők egyesítése, s a magyar birodalom különböző vidékeire e céljából teendő kirándulások által igyekszik megvalósítani. A társulat munkakörébe tartozik még a római, a középkori s a magyar régészet is, amelyeknek művelését főcéljával párhuzamosan indítja meg.” A megalakulás most már gyorsan halad, a tagtoborzás is kedvezően folyik s ebben főleg Ipolyi Arnold és Pulszky Ferenc jár az élen. November 17-én, az alapszabályok megerősítése után két nappal megtartják az alakulógyűlést is Pulszky Ferenc múzeumi lakásán, mintegy 40 tag jelenlétében, akik között az előbbiek mellett ott találjuk Thaly Kálmán, Szilágyi Sándor, Nagy Imre, Ráth György és dr. Németh József nevét is.

Pulszky megnyitó beszédében világosan meghatározta a társulat célját, amely az alapszabályokban meghatározottakon kívül elsősorban a régészeti ismeretek népszerűsítésében áll; a társulat irányadó központja akar lenni mindazoknak, akiket hívatásuk, foglalkozásuk vagy ügyszeretetük e térre vezet; kiváló súlyt helyez a kirándulások alkalmával eszközölni kívánt ásatásokra, amelyek rendszeresen folytatva hivatva lesznek őstörténetünk múltjából igen becses adalékokat napvilágra hozni.

A választások is megejtették: tiszteleti elnökökké Ipolyi Arnoldot és Erdődy Sándort választották, elnökké Pulszky Ferencet, másodelnökké Nyáry Jenőt, titkárrá Hampel Józsefet, pénztárossá Czanyuga Józsefet, ügyészé Kaán Ágostot. Megalakultak a szakosztályok is. Az I. elnökei Rómer Flóris és Lenhossék József, előadója Csetneki Jelenik Elek; a II.-nak elnöke Pulszky Ferenc, előadója Borynychich Iván; a III.-ban elnök Nyáry Albert, előadó Thallóczy Lajos; a IV.-ben elnök Henszlmann Imre, előadó Ballagi Aladár.

Az új társulat mindjárt nagy népszerűsége tett szert, tagjainak száma az 1878. év végén meghaladta a 400-at, ebből 63 alapító tag volt, akik azonnal be is fizették a 100 Ft alapító díjat. Így a társulat működéséhez jelentős anyagi bázist is kapott. Tagjai között szinte minden magyar szakembert ott találunk, de jelentősen képviselve volt az érdeklődő polgárság is.

Az így megalakult társulat 1879. január 30-án tartotta első felolvasó ülését az Akadémia kis üléstermében, s ez azonnal eldöntötte a jövőbeli ülések irányát és stílusát is. Pulszky nyitotta meg az ülést és bejelentette, hogy „a társulat üléseiben nem a feszes akadémiai modort, hanem az egyes tárgyak élénk s a közönséget is érdeklő megismertetését fogja célul ismerni.” Ezután bemutatta a szob–ipolyparti kelta régiségeket, a kelta műveltségre vonatkozó megállapítások kíséretében. Utána Römer Flóris tartott rövid előadást, melyben a vidéki egyesületekkel való szoros összeköttetést hangsúlyozza és szükségesnek tartja, hogy a középkorok lakóiban a történelemmel kapcsolatban a régészet is taníttassék. Pulszky Ferenc következett ismét bemutatva a fokrui aranylelet néhány darabját, egy szeged-vidéki népvándorláskori csattot, és pécskönyéki ugyancsak népvándorláskori fibulákat. Nyáry Jenő tanulmányt olvasott föl az aggteleki barlangi ásatásának eredményeiről, végül Csetneki Jelenik Elek olvasott föl a tököli ásatásokról bemutatva azok leleteit. Ez előadáshoz Pulszky és Römer fűztek néhány megjegyzést, hogy a hallgatóság számára élénkebbé tegyék az ülések anyagát. A második ülés szenzációjaként Hampel József mutatta be a polgárdi ezüst tripuszt. A harmadikon Ipolyi Arnold beszélt a magyar zománc kérdéséről, a negyediken Henszlmann Imre a székesfehérvári ásatásokról. S e főtémák körül minden ülésen az új, friss leletek bemutatásai és megbeszélései csoportosulnak, — szóval mint az első évi titkári jelentésben olvashatjuk: „A tudományos előadásokat mindig szemléltető oktatással kötöttük össze; ez egyaránt szolgált a szakférfiaknak, akik nyomon kísérhették és bírálhatták a magyarázatokat, a laikus közönség pedig bevezetett tudományos kérdéseink titokszerűnek látszó tömegébe. Így értük el célunkat: a régészetet szélesebb körökkel megismertetni és tudományunkat előbbre vinni.” Az új társulatnak csakugyan nem lehet oka panaszra; az első év kilenc felolvasó ülését 1500-nál többen, a második év hasonló számú felolvasó ülését is körülbelül ugyanannyian látogatták. Céljai elérésére irányuló buzgalmában a vezetőség mai felfogásunk szerint talán túl is lőtt a célon, ha az első három év statisztikai adatait nézzük. Az első évben (1880) kilenc felolvasó ülésen 23 előadó összesen 64 hosszabb-rövidebb előadást tartott, a második évben (1881) ugyanannyi ülésen 27 előadó már csak 39 előadást tartott, míg a harmadik év (1882) 8 felolvasó ülésén 25 előadás hangzott el 21 előadótól. Az elnökség kifoghatatlan az ötletekben, hogy a közönség érdeklődését ébren tartsa. Egyszer valóságos kiállítást mutat be magángyűjtők birtokában levő, tehát nehezen hozzáférhető műtárgyakból — (pl. ilyen volt Andrassy Manó régiséggyűjteményének, Zsolnay Teréz kb. hétszáz darabból álló baranyai és tolnai szőttes- és himzés-kollekciójának, Zichy Jenő régiségeinek, Radvánszky Béla ezüst tárgyaitak bemutatása) —, más-szor vitaestet rendez egy-egy fontos problémáról, pl. Bosznia régi címeréről, léteztek-e falazott várak Magyarországon a tatárjárás előtt, a Magyarhoni renaissancáról és emlékeiről, az óbudai castrum kérdéséről, Árpád sírjáról, amely téma különben évek hosszú során állandó tárgya a társulati üléseknek. Számunkra rendkívül tanulságos ezeknek az előadásra került kérdéseknek föllevenítése, mert látjuk, mi érdekelte akkor kutatóinkat, de egyúttal látjuk azt is, hány probléma tisztázódott éppen ezeken a felolvasó üléseken. Azután beszámolnak bel-földi és külföldi útjaikról, a látott és tanulmányozott múzeumokról és gyűjteményekről, és különös szeretettel ismertetik a külföldön található magyar régiségeket, műtárgyakat. Bemutatják ez üléseken a vidéki régészek és kutatók jelentéseit újabb leletekről és emlékekről. Ezeknek tanácskérő leveleit pedig nagy gyakorlatukkal és tudásukkal intézik el a társulat vezetői. A társulat

valóságos központja ezekben az időkben a régészet, művészettörténet és a közelrokon tudományok törekvéseinek és megmozdulásainak. A főváros és a vidék egyaránt figyelemmel kíséri működését és ezzel együtt minden új leletről, minden kérdésbe jövő emlékről, minden e téren fölmerülő fontos problémáról is tudomást szerez. Ennek a fölpezsdülő nagy érdeklődésnek kitűnő képét adja az Archaeologiai Értesítő is. Össze kell hasonlítani e folyóirat 1880-ban megindult új folyamának első kötetét az Értesítő régebbi kötetivel, hogy lássuk és érzékelhessük azt a nagy változást, amely a társulat működése következtében e téren beállott; a folyóirat, amely évenként hat füzetben jelenik meg, szinte teljesen a társulat tagjainak tanulmányaiból, cikkeiből, jelentéseiből és leveleiből áll.

Mindezeknek ismeretében éppen nem csodálható, hogy az egyébként hívós vérmérsékletű társulati titkár, a fiatal Hampel József is milyen rajongással számol be a Társulat munkatervéről és e terv távolabbi perspektívájáról az Archaeologiai Értesítő 1880. évi XIV. kötetének (Régi folyam) 261. lapján: „Az Országos Régészeti és Embertani Társulat a régészettel foglalkozó testületek — a Műemlékek Országos Bizottsága, az Akadémia archaeologiai bizottsága, a Nemzeti Múzeum érem- és régiségosztály — örökre megifjuló, örökké tevékeny közvetítője. Minden, mit egyesek és testületek földértenek és létesítenek, általa éri legközvetlenebbül a nyilvánosságot élő szó és írott formában. Közlönye az Archaeologiai Értesítő, tevékenységének hű tükré, terjeszti a tudományt, növeli a közreműködő közönség tömegét és megteremtí szakirodalmunk számára az olvasó közönséget. Az Országos Társulat a vidéken létező társulatokkal szövetséget kötve ezekre emeli az Archaeologiai Értesítő olvasóit és midőn mindenfelől gyámolítva lapját a szak-tudomány európai színvonalára emelte, lapja lényeges cikkeit a gazdag illusztrációk jelentékeny száma kíséretében idegen nyelven is a világ elé hozza és így hazai tudományunknak tért hódít a világirodalomban. Íme nagy vonásokban munkásságunknak évtizedekre szóló munkaterve.”

Ez optimista tervezést megerősíthette az, hogy a Társulat anyagilag sem állt gyöngén. Jut pénz ásatásokra, kutatásokra, az Értesítőn kívül más kiadványokra is. Az ásatások és kutatások vagy egy-egy kisebb őskori, római vagy népvándorláskori temetőre, telepre szorítkoztak, amelyenek voltak a gerendáik, nagykorösi, szécsénylőczi, lucskai, gánóci, felsőszőcsi, szirmabessenyői, szentistváni, stomfai, oláhláposi, gerjéni, szomolányi, esztergomi, Balaton-vidéki, székesfehérvári és alsószentiványi ásatások, vagy barlangkutatásokból állottak, — a Társulat kutatta föl a diósgyőri és a pozsonydetreki — szentmiklósi barlangokat; de egyes kiváló és értékes eredményeket elért tudós ásatásait és kutatásait is jelentős összegekkel segítette a Társulat; így Lipp Vilmos keszthelyi, Wosinszky Mór Tolna megyei ásatásait; Frölich Róbert az alsó-bácsai és temesi ún. római sáncok átkutatását, Téglás Gábor a dáciai római bányászat történetének földérítésére végzett kutatásait részben vagy egészben a Társulattól nyert segélyből végezte. Emellett hamarosan két Évkönyvet is megjelentet a Társulat, a társulati élet eseményeit örökítik meg így, régészeti dolgozatokat adnak közre, leletekre vonatkozó régi rendeleteket gyűjtönek össze és műemlékekre vonatkozó törvénytervezetet javasolnak. 1884-ben Pulszky Ferenc ötvenéves írói jubileuma alkalmából a Társulat Pulszky-albumot adott ki és Anton Scharff bécsi művésszel Pulszky-érmet készíttetett. Ugyancsak a Társulat adta ki Hampel Józsefnek „A bronzkor magyarországi emlékei” című három kötetes nagy művét is.

De a Társulat munkájának középpontjában mégis csak a havonként rendszeresen tartott felolvasó ülések állottak, amelyek állandóan nagy hallgatóságot vonzottak. Az ülésekről szóló följegyzések általában elégedettek az előadásokkal; a nagyon kevés kivétel közé tartozik pl. az 1882. november 14-én Havas Sándor által tartott „Fehéregyháza és Árpád sírja” című előadás, melyről szelíd ironiával emlékezik meg a titkári megjegyzés: „A három óráig tartó értekezés igen kimerítette a tagok figyelmét.”

S mind e munkájában a Társulatnak lelke és főmozgatója az „elnök”, Pulszky Ferenc. Markáns alakja 29 éven át alig egy-kétszer hiányzik az ülésekről. Fáradhatatlanul dolgozik a Társulatért, ritka ülés, amelyen ne szerepelne, ha mással nem, legalább egy-két újabb lelet, jelesebb új szerzemény bemutatásával vagy az előadottakhoz való hozzászólással. Mellette előbb Hampel József (6 évig), később Szendrey János (25 évig) tölti be a titkári tiszteket. Mindketten ötletes, változatosságra törekvő irányítói a társulati életnek és egyúttal Pulszky mellett ők szerepelnek a leggyakrabban.

A Társulat hamarosan vándorgyűléseket is rendez, egyet Zólyomban, egyet Székesfehérvárott a város és a megye régiségeinek és műemlékeinek tanulmányozása végett. De minden a Társulatban művelt szaktudományt megmozgató országos vagy fővárosi eseményt is ügyesen használtak föl a program élénkítésére. Így 1884-ben a Ráth György rendezte ötvösművészeti kiállítás keretében két ülést is tartanak, 1885-ben augusztus havában az országos kiállítás régészeti részlegének megbeszéléseire kongresszust rendeznek vidéki és fővárosi szakemberek és érdeklődők számára. Ismeretterjesztő előadásokat is szerveznek, melyeken szépszámu közönség vesz részt, előadói pedig a Társulat legnevesebb tagjai.

A Társulat híre-neve hamarosan külföldre is eljut, elsősorban az Archaeologiai Értesítő kötetei révén. Az ülések felolvasó asztalánál sorra jelennek meg kiváló külföldi tudósok, kutatók — pl. O. Tischler, I. Undset, P. Reinecke és mások — és mind szorosabbra fűződik a jóviszony a magyar és külföldi régészek, művészettörténészek között a Társulat ilyen közvetítésével.

De közben súlyos veszteségek is érik a Társulatot. Tagjai sorából egymásután dőlnek ki a neves alapítók: Nyáry Albert, Henszlmann Imre, Ipolyi Arnold, Rómer Flóris. Viszont társadalmilag nagy nyereség volt és országos föltűnést keltett a „turini remetének”, Kossuth Lajosnak az alapító tagok sorába lépése.

A millenniumi ünnepségek előkészítése ismét igen termékeny évekkel gyarapította a társulat történetét. Csáky Albin akkori kultuszminiszter 4000 forintot ad a társulatnak főleg honfoglaláskori leletek föl kutatására. A két évi szorgos és körültekintő munka eredményeként 26 helyen történt ásatás és ekkor kerültek napvilágra a törtéti, a zalaszentgróth-pogányvárosi, Tokaj vidéki és a bezdédi honfoglaláskori sírleletek. A társulat a millenáris kiállításon munkáját és kifejtett tevékenységét jól illusztráló kollekcióval vett részt, melyet az Országos Kiállítás nagy zsürije kiállítási éremmel jutalmazott.

A millennium alkalmából végzett ásatások az utolsók voltak a társulat életében. 1898-ban megalakult a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelősége, s mint-hogy ezentúl ásatások rendezése a múzeumokon kívül ennek a szervnek lett feladata, a társulat elvesztette a lehetőséget arra, hogy ásató tevékenységét tovább folytathassa, amelynek révén pedig annyi kitűnő eredménnyel gyarapította a régi korok leletanyagát. Működési köre ettől kezdve az előadásokra és kiadványaira, főleg pedig az Archaeologiai Értesítőre szorítkozott, amelyet továbbra is Hampel József szerkesztett nagy gondnal.

1897-ben meghalt Pulszky Ferenc s vele a társulat életének legdicőségesebb korszaka zárult be. Helyébe elnökké Nyáry Jenőt, másodelnökké pedig Forster Gyulát választották meg. A társulat tovább folytatta föl-olvasó-üléseinek sorozatát, időnként kirándulásokkal, múzeumi látogatásokkal tarkítva azt. 1911-ben töltötte be Szendrey János titkári működésének 25. évfordulóját, melyet a társulat Berán Lajosnak a jubilánssal készített művészi érmével örökölt meg. A Szendrey lemondásával megürült titkári székbe Márton Lajost, majd 1914-ben Éber Lászlót emelték. Nyáry Jenőt pedig az elnöki székben váltotta föl Forster Gyula, kinek helyébe másodelnökké Kuzsinszky Bálintot választották. 1913-ban meghalt Hampel József, a társulat alapító tagja, volt titkára és az Archaeologiai Értesítő szerkesztője, kinek hervadhatatlan érdemei vannak a társulat alapítása s fölvirágoztatása körül. Az Értesítő szerkesztését a Társulat az Akadémia archaeologiai bizottságával

közösen előbb Nagy Gézára, majd ennek halála után Varju Elemérre bízta.

Az első világháború tesz pontot a Társulat történetének első szakaszára, amelyet joggal tarthatunk az 1918. évvel lezártnak. Kétségtelen, hogy a kezdet lobogó lelkesedését és országos sikereit, valamint az 1885-ös Országos, és az 1896-os Millenniumi Kiállítások alkalmával elért eredményeket időnként szűrke, de dolgoz hétköznapiak váltották föl. A jegyzőkönyvekből kitűnik, hogy a századfordulótól kezdve a társulat ülései már nem olyan látogatottak s a résztvevők elsősorban a tudósok-kutatók soraiból kerülnek ki. A fentebb említett és részletezett körülmények miatt a társulat tevékenysége szűkebb korlátok közé szorul és emiatt is nem tud már felolvasó ülésein annyi érdekességet nyújtani a közönségnek, bár az ülések tudományos szintje e korszakban is végig egyenletes maradt. Csak nagy ritkán kerül terítékre egy-egy országos jelentőségű lelet vagy probléma s a közönség nagyobb számban csak egy-egy híresen jó előadó felolvasására verődik össze, s a látogatottság üléseinként általában 30–50 fő körül mozog. Bizonyos fokú konkurrenciát jelentett a társulat ülései számára az, hogy a nagy budapesti közgyűjtemények — a M. Nemzeti Múzeum, az O. M. Iparművészeti Múzeum, az O. M. Szépművészeti Múzeum — esetenként fölolvassó ciklusokat rendeznek, amelyek bizonyos mértékben elvonták a hallgatóságot a társulat üléseiről. Tudományágaink szempontjából azonban örvendésnek tűnhetik föl ez a jelenség is, amely az érdeklődők újabb százait nyerte meg számukra.

Ez első korszak legnagyobb érdeme, hogy a társulatban képviselt tudományágak iránt fölkelte a közérdeklődést, ezeket a tudományágakat megkedvelte a közönséggel, egyeseket vagy többeket ilyen irányú gyűjtésre is indított, ami sok műtárgynak az országban való maradását eredményezte. A társulat tehát valósággal közvetítő fórumává vált az említett tudományok eredményeinek a világ felé, és az Akadémia régészeti bizottságával közösen kiadott Archaeologiai Értesítő e korszakban vált a benne képviselt tudományok méltó és elismert képviselőjévé nemcsak itthon, hanem messze külföldön is. Anyaga túlnyomó részben a társulat föl-olvasó asztalánál elhangzott előadásokból állott, és ezeknek közlésével egyúttal a társulatban folyó tevékenységnek is hű és megbízható mutatójává lett. Kétségtelen, hogy e fontos és kellőképpen nem értékelhető eredmények eléréséhez a társulatot vezetőségének kiváló irányító munkája és tagjainak lelkesedése és kitartása is segítette. A tagdíjfizetési morálé és szakaszban állott társulatunkban a legmagasabb szinten. Az 1915 év végén a társulat vagyona 23 630 korona 58 fillér volt, s a tagdíjakból származó bevételként 2200 korona volt elszámolva. (Ebben az időben a tagdíj évi 5 korona volt). Ez tehát 440 fizető tagot tételez föl, ami ebben a korban igen szépnek mondható. A társulat ezt az összeget, amelyet társulati ház vételére akart fordítani, felsőbb nyomásra kénytelen volt hadikölcsön-kötvényekbe fektetni, ami az egész tőkének elvesztését jelentette. Olyan csapás volt ez, amelyet a társulat hosszú évtizedekig máig sem tudott kiheverni, mert a költségvetési kérdések a társulat következő életszakaszában mindig sok gondot okoztak a vezetőségnek, mely terveit és elképzeléseit sokszor éppen vagyoni nehézségek miatt nem tudta valóra váltani. A magyar tudománypolitika alakulása folytán, mint láttuk, a társulat kezdeti ásatási és kutató tevékenysége is teljesen megszűnt, ezentúl a társulat ilyen munkájával nem kelthette fel maga iránt az érdeklődést, és ez irányt szabott következő évtizedekben folytatandó működésének is.

A társulat első nagy őrsváltása 1920-ban történt, amikor új, fiatal tagokkal felfrissített vezetőség vette kezébe a társulat irányítását; a tapasztaltság és előrelátás s a fiatalos hűv és lelkesedés új felvirágzásra vezette a társulatot. Elnökké Kuzsinszky Bálintot, titkárrá Gerevich Tibort választották, és a vezetőség már a következő évben végrehajtott alapszabálmódosítás következtében Hekler Antal másodelnökkel egészült ki. A választmányban a főváros és vidék legjelesebb, és a társu-

lat ügyei iránt már régebben érdeklődést tanúsító tagok foglaltak helyet, mindez biztosította a társulat zökkenésmentes munkáját. A társulat 1922-ben névváltoztatást hajtott végre. Az „embertant” elhagyta címéből, mert e tudományág sokkal inkább a természettudományok között érezte magát otthon, és neve ettől kezdve 1928-ig „Országos Magyar Régészeti Társulat” lett. 1928-ban újabb alapszabáymódosítás árán megint nevet változtatott a társulat, és címébe annak a tudománynak a nevét illesztette, amellyel megindulása óta közösen harcolt a közös célok érdekében, és ettől kezdve az „Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat” nevet viselte. Ugyanekkor megváltozott a társulat elnöksége is. Gerevich Tibort másodelnökké választották, hogy a társudomány is méltó képviselőt kapjon az elnökségben, helyére I. titkárrá Oroszlán Zoltánt választották, aki előbb mint jegyző, majd mint másodtitkár 1920-óta részt vett a vezetőség munkájában.

A társulat életének második korszaka indult tehát el az 1920. június havában tartott közgyűlésen. Sok mindent kellett előlről kezdeni és ma már elmondhatjuk, hogy a legtöbb gondot a társulat sikeres működéséhez szükséges anyagi bázis előteremtése okozta. A tagok száma erősen mecsappant, a tagdíj fizetési kedv mélypontra szállott; működésünket a vallás- és közoktatásügyi miniszter állandó, de évről-évre különböző mértékben folyó segélyére alapítottuk. Ez azonban nem volt elegendő néha még az Archeologiai Értesítő nyomtatási költségeihez való hozzájárulásra sem, de szerencsénkre akadtak olyan közületek és személyek, kik válságos esetekben szívesen siettek a társulat segítségére adományaikkal. Budapest főváros tanácsa szinte állandó jellegű segélyt adott a társulatnak, és egyszer-mászor Kecskemét és Debrecen város tanácsa, Ernst Lajos, az Országos Szabadoktatási Tanács, a M. Nemzeti Múzeum, a Franklin Társulat és mások pénzbeli vagy másfajta — nyomdai költségek elengedése — segítségére támaszkodhattunk. Minderről a tagok legfőljebb azokból a fől-szólításokból nyertek némi tudomást, amellyel a vezetőség a tagdíj-fizetés szükségességét állandóan kérte és hangsúlyozta. A társulat adminisztrációt végző munkáit is csak néhány év múlva tudta némi tiszteletdíjban részesíteni, addig azok az ügy iránti szeretetből és jó szóért végezték munkájukat.

De a legsúlyosabb gondot mégis csak az Archaeologiai Értesítő megjelenetése okozta. Az Akadémia archaeologiai bizottságával kötött egyezség értelmében a társulatnak évről-évre bizonyos megállapított összeggel kellett az előállításához járulnia. Néha ugyan az Akadémia hallgatólágon elengedte ez összeget, de maga is anyagi nehézségekkel küzdve, többször megkövetelte a bizonyos példányszám átengedésével járó összeg beszolgáltatását. A 20-as évek elején különben az Értesítő szerkesztő válsággal is küzdött. Mint fentebb említettük, 1915-ben Varju Elemér kapott megbízást a szerkesztésre. Azonban az Értesítő annak ellenére, hogy az előállításához szükséges összeg — a szerzők cikkeik és értekezéseik után tiszteletdíjról nem is álmodhattak — rendelkezésére állott, igen pontatlanul, a szokottnál kisebb terjedelemben több évről összevonva jelent meg, mert a pénz föl nem használtatván az infláció miatt jelentősen elsovadt. A társulat emiatt a szerkesztést az Akadémia archaeologiai bizottságával egyetértésben 1925-ben Hekler Antalra bízta, aki e munkát 1940-ben bekövetkezett haláláig folytatta. A Varju által megkezdett „Évkönyv” forma váltotta föl alatta végérvényesen az Értesítő korábbi 6 fizetben való megjelenési módját. Hekler tartalmi változtatásokat is eszközölt a szerkesztésben. Ásatási jelentéseknek terjedelmesebb formában való közléséről lemondott, ezek helyett inkább nagyobb tanulmányokat, értekezéseket közölt. Ezzel az Értesítő megszűnt friss, évenként többször megjelenő és a régészet-művészettörténet minden eseményéről azonnal tudósító folyóirat lenni, a rendelkezésre álló összeggel arányosan terjedelmes évkönyv lett belőle. Semmiféle szint-leszállítást nem jelentett azonban ez a megjelenési forma, mert az Értesítő itthon is, külföldön is éppen olyan becsült organumunk maradt, mint volt annakelőtte, sőt az állandó idegen

nyelvű kivonatok és cikk-közlések révén külföldön még nagyobb tekintélyre jutott, csak éppen elvesztette eredeti — „értésítő” — jellegét.

Újból meg kellett kezdenünk a taggyűjtést is, hogy üléseinknek megfelelő számú hallgatóságot biztosíthassunk és a társulatunkban művelt tudományozások problémái és újabb emlékei iránt az érdeklődést ismét fölkelthessük. Erre elnökségünk előbb Kuzsinszky Bálint, majd az ő tiszteletbeli elnökké választásával 1933-tól Gerevich Tibor elnök vezetésével igen nagy gondot fordított. Ebben a munkában az egész vezetőség egyformán részt vett, melynek összetételében még az a változás állott be, hogy Oroszlán Zoltán 1931 végén lemondott a titkárságról amelyet azután Paulovits István (másfél évig), majd Nagy Lajos töltött be 1939-ig, amikor a Társulat választmánya ismét Oroszlánt hívta vissza a vezetőségbe, akit a közgyűlés ismét I. titkárrá választott.

Főfeladatunknak a reánk jutott örökség csorbítatlan megőrzését tartottuk: a régészet és művészettörténet kérdései iránti érdeklődést az Értesítő és felolvasó üléseink, kirándulásaink által fenntartani, sőt erősíteni. Működésünkben igyekeztünk rendet teremteni, üléseinket lehetőleg mindig a hónapok azonos napjain tartottuk, és azokon lehetőleg mindig egy régészeti és egy művészettörténeti előadás került bemutatásra, hogy így mind a két szak iránt érdeklődő tagtársaink egységes érdeklődését biztosíthassuk azok számára. Eleinte mi is követni próbáltuk az alapítók kezdeti ülésrend szisztemáját, 3, sőt 4 előadást is kitűztünk egy-egy ülés napirendjére. Kezdetben bizony alig 20–30-an ültünk körül a M. Nemzeti Múzeum igazgatóságát termének zöld posztóval letakart asztalát, és a bemutatott fényképek, sőt tárgyak is kézzől-kézre jártak. Megnehezítette az is munkánkat, hogy nem volt állandó üléstermünk, és a Nemzeti Múzeum mellett egy ideig az Akadémián, majd a Budapesti Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának vetítgéppel felszerelt nagy előadótermében, végül az Iparművészeti Múzeum termében tartottuk előadásainkat. És a közönség érdeklődése csakugyan újra fölébredt, egy-egy ülésünkön nem volt ritka a 150–200-as hallgatói létszám, sőt amikor Móra Ferenc mutatta be Szeged vidéki ásatásainak eredményeit, nemcsak az Iparművészeti Múzeum nagyterme volt zsúfolásig telve, hanem annak előterében, sőt a följáró lépcsőkön is állottak hallgatók, akiket persze az illusztris előadó népszerű és szeretett személye vonzott oda olyan nagy számban. De megtartottuk előadásainkat rossz körülmények között is. Az emlékezetes hideg 1929-es télen egy ízben jóval a 0 fok alatt temperált hideg teremben feltűrt galléri téli kabátban és kalapban hallgattuk előadóink fejtegetéseit, s így is összegyűltünk vagy harmincan, igaz hogy az ülés végére ötre olvadt le a számunk, s az előadás is végül hosszúsága miatt befejezetlen maradt.

Szokássá vált múzeumaink egy-egy új, vagy újjárendezett gyűjteményének a bemutatása is a társulat tagjai számára és ilyenkor nem egyszer igen termékeny vita alakult ki a rendező-előadó és a tagok között. Ezeket annyira megszokták tagjaink, és annyira tanulságosnak ítélték, hogy szinte minden alkalommal megkövetelték

Ezek mellett összfelolvasó üléseink sorozatát rendszerint kirándulásokkal kezdtük, és ugyanígy végeztük azt tavasszal is, sőt olykor vándorgyűlést is rendeztünk. Ez utóbbiak közül emlékezetes a Népzei Társulattal közösen 1926 júniusában rendezett kecskeméti vándorgyűlés, nemcsak az ott elhangzott előadások és kultusz-minisztériumi nyilatkozat (a magángyűjtemények tárgyában) miatt, hanem Kecskemét városának magyaros vendéglátása miatt is. Első kirándulásunkat 1922 tavaszán a margitszigeti romok megtekintésére rendeztük. Már ennek is szépszámu közönsége volt, de a következő évben Visegrádra rendezett kirándulásunk jó eredménye mutatta a vezetőség következetesen keresztülvitt tagszerző akcióját. Közel 200-an vettek részt ezen, és még évek múlva is beszéltek erről a kiválóan sikerült és Lux Kálmán s Ernyey József tagtársaink kitűnő előadásaival emlékezetessé tett kirándulásról. Állandó kirándulási területünk volt Aquincum, amely a maga évről-évre

növekvő emlékeivel és leleteivel mindig adott érdekes előadásokra, megbeszélésekre alkalmat. De jártunk Szentendrén, Vácott, Gödöllőn – Máriabesnyőn, Ráckeven, Zsámbék – Tinnyén, Esztergomban és másutt. Ezek a helyeken a helybeli érdeklődő közönség is igen gyakran és nem is kis számban bekapcsolódott érdekes sétáinkba, műemlék-megbeszéléseinkbe, s társulatunk ezúton is sok érdeklődést kelthetett tudományunk iránt.

Ebben a korszakban erősebben kiépültek külföldi kapcsolataink is. Ritka év volt, amikor egy-két tudóst nem üdvözölhettünk előadásainkon, akik más országok tudományos problémáival, fontos ásatási eredményeivel ismertettek meg bennünket. Több kiváló tudóst tiszteleti tagunkká választással fűztünk közelebb társulatunkhoz, míg másokat levelező tagjainkká választottunk.

1929-ben ünnepeltük nagysikerű rendkívüli közgyűlést a társulat főnállásának 50. évfordulóját a M. Tudományos Akadémia, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, valamint a rokon társulatok küldötteinek jelenlétében.

1940-ben elvesztettük Hekler Antal másodelnökünket, az Archaeologiai Értesítőnek tizenöt éven át szerkesztőjét. Helyébe Csányi Károlyt választottuk meg másodelnökké, Alföldi András mellé.

1941-ben jelentős lépést tett ismét a társulat munkájának elmélyítésére és a régészek és művészettörténészek munkájának nagyobb megbecsülésére. Gerevich Tibor indítványára a társulat érmeiket alapított egy élet tudományos munkásságának, egy-egy kiváló, fontos tudományos mű, vagy a társulat érdekében végzett jelentős szolgálat jutalmazására; ez érmeiket Rómer Flórisról és Ipolyi Arnoldról a magyar régészet és művészettörténet két úttörőjéről neveztük el. De ugyanakkor érmeiket alapítottunk a fiatal, tehetséges, munkájukkal kitűnő fiatal archaeológusok és művészettörténészek jutalmazására is, és ezek Kuzsinszky Bálint és Pasteiner Gyula nevét viselik, a két érdemes tudóst, akik kiváló tehetségeket neveltek e tudományzakok számára. Ezeket az érmeiket mindenkor gondos mérlegelés és alapos megfontolás alapján javasolja az elnökség véleménye alapján a választmány elfogadásra a közgyűlésnek, amely végeredményben a társulat e magas kitüntetés odaítélésében dönteni hivatott. E kitüntetés nincs időhöz kötve, a társulat akkor adományozza, midőn a szükséges feltételek megléte azt kiadhatóvá teszi.

A társulat e korszakában minden anyagi nehézség ellenére az Értesítőn kívül még két Évkönyvet is megjelentetett 1923-ban és 1927-ben. Ez utóbbit szeretett elnökének, a pannoniai kutatás kiváló mesterének, Kuzsinszky Bálintnak ajánlotta születésének hatvanadik évfordulóján. Mindkét Évkönyvünk jeles cikkeket tartalmaz, melyekre hazai és külföldi régészeti irodalmunk számtalan esetben hivatkozott, e kötetek kiadása tehát helyesnek és gyümölcsözőnek bizonyult. A tervezett további kötetek kiadását megakadályozták a társulat anyagi viszonyai, – mint annyi sok más tervünket is megvalósíthatatlanná tették.

A társulat e korszakának sikeres munkáját elősegítette az, hogy publikálási lehetőségünk aránylag kevés volt a régészet és művészettörténet területén. Az Archaeologiai Értesítőn kívül, mely egyaránt nyitva állott mind a két tudományág művelői előtt, alig néhány olyan állandóan megjelenő folyóiratunk vagy évkönyvünk volt, ahol ilyen munkák közzétehetők voltak. A korszak alatt bekövetkezett nagymértékű tudományos tevékenység következtében a szerzők siettek legújabb kutatásaik eredményeit legalább társulatunk főlolvasó asztalánál publikálni. Ezért főlolvasó üléseink sohasem szűkölködtek előadókban, sőt néha gondot okozott a jelentkezőknek megfelelő beosztása és a mindenkit érdeklő problémáknak keverése az inkább szakembereket érdeklő előadásokkal. Ezért is volt e korszakunk ebből a szempontból, az előadások szempontjából sikeresnek mondható, mert a tudós és az érdeklődő egyaránt megtalálta a vonzó tárgyakat, ami számára szükségessé, tanulságossá tette üléseink látogatását.

Társulatunk életének e második korszaka, mely egészen 1949-ig tartott, az első korszak negyven évével

szemben kerek harminc esztendő foglalt magában. A kitört második világháború miatt ebben is beállott egy évi tartó szünet. 1944. március 20-ára, hétfőre éppen ki volt tűzve rendes havi főlolvasó ülésünk. Előző napon vonult be Budapestre a német fasiszták megszálló serege, és a rádió útján gyülekezési és ülésezési tilalmat rendeltek el. E meghirdetett ülésre a vezetőség már el sem ment, és a csekély számban megjelent hallgatóság is hamarosan széteszlett. Nem is tartottunk a háború végéig már több ülést. Ellenben mikor az újjáépítés a romeltakarítás munkájával megkezdődött, társulatunk sietett fölvenni tagságunkkal a kapcsolatot, és már 1945 májusában összejöttünk, hogy újból megindítsuk működésünket. Még e tavaszson tartott első közgyűlésünket búcsúvételnek is szántuk, elhunyt és eltűnt tagjaink emlékeztetőre rendeztük azt, s többek között itt méltattuk korán elhunyt kedves tagtársunknak, Tompa Ferenc professzornak munkásságát is. Ezután is rendszeresen folytattuk működésünket a megszokott keretek között egészen 1949-ig, amikor a társulat újjászervezése vált szükségessé.

Ha most ennek a hetven évnek a statisztikáját akarunk megállapítani, akkor elmondhatjuk, hogy a nem egészen teljes és nem mindenben megbízható statisztikai adatok szerint a társulat megalakulása óta mintegy 550 főlolvasó ülést és közgyűlést, valamint kirándulást és múzeum-, meg kiállítás-látogatást tartottunk. Ezeket összesen valamivel több mint 1000 előadás hangzott el, amelyeknek körülbelül 80% -a nyomtatásban is megjelent hazai és külföldi szaklapokban, évkönyvekben, folyóiratokban. E nagyjából helyes statisztika bizonyítja, hogy a fenti idő alatt társulatunk régészeti és művészettörténeti tudományunknak csakugyan egyik fókuszát alkotta. Tagjai között ott volt régésztudunk és művészettörténeti tudományunk jóformán minden munkása és azonkívül a társadalomnak főleg a polgárság köréből való olyan tagjai, akik vonzódtak az említett tudományágakhoz, akik műgyűjteményekkel rendelkeztek, akik tehát a társulat ülésein érdeklődésüknek megfelelő kielégülést találtak az ott elhangzott előadásokban és vitákban, másfelől nem egyszer becses értesüléseket szerezhettek gyűjteményeik új szerzeményeire vonatkozólag azokon a vacsorákon, melyek e főlolvasó üléseket állandóan követték. Fiatal egyetemi hallgatóink is annak idején nem egy becses és disszertációikban jól értékesíthető főlalógosítást kaptak ez üléseken és az azokat követő társas együttléteken. Kétségtelen, hogy az első korszakhoz mérve e második korszakbeli tevékenység csak erősen leszűkített keretek között folytatható, erre kényszerítette a társulatot egyfelől súlyos anyagi helyzete, másfelől a régészet és művészettörténet munkájának bizonyos mértékű változott irányítása is, amely a társulatot korábbi működésének némely színteréről leszorította. A társulat e korszakban az általa képviselt tudományok eredményeinek közvetítőjévé vált a közönség érdeklődő rétegei felé, működése tehát a hasonló jellegű tudományos társulatok működésének megfelelően alakult.

A társulat életének harmadik szakasza 1949-ben indult meg. A régi vezetőség és választmány tagjai ekkor lemondtak – közülük Gerevich Tibor elnököt és Oroszlán Zoltán főtitkárt tiszteleti tagjává választotta a társulat évtizedes buzgó munkásságuk elismeréseképpen –, új elnökség és választmány vette át az irányítást. Elnökké ekkor Molnár Erik akadémikust, egyetemi tanárt választották meg, aki mellett a társulat munkájának irányításában Dobrovits Aladár ügyvezető alelnökként és Pogány Ö. Gábor főtitkárként tevékenykedett. 1953-ban a társulat élére elnökként Fülep Lajos egyetemi tanár, akadémiai lev. tag került, ügyvezető alelnökként Redő Ferenc, főtitkárként Dobrovits Aladár működött, míg 1956-ban ügyvezető alelnök Szilágyi János György, főtitkár Radocsay Dénes lett. A társulat vezetőségében ezek mellett még a mindenkor alelnökök (2), továbbá a szakosztályok titkárai és a másodtitkár vett részt. A társulat 1951. év elején egyesült a Numizmatikai Társulattal, és ettől fogva nevét Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat-ra változtatta. A névváltoztatással kapcsolatban újabb alapszabálmódosítást is hajtott

végre, amely elnyervén a kormányzervek hitelesítését, most már új irányba viszik a társulat működését. Ez új alapszabály 2. §-ának értelmében a „társulat célja a haladó régészet, művészettörténet és éremltan művelése, eredményeinek ismertetése és terjesztése a legszélesebb tömegek között a szocializmus építése és a tömegek öntudatának nevelése érdekében. A külföldi haladó szakirodalom ismertetése, különös tekintettel a Szovjetunióra. A társulat e cél elérésére a régészeti, művészettörténeti, valamint éremltani emlékeket és forrásokat felkutatja, feltárja, közlést tesz, történetileg és ideológiailag kiértékeli különös tekintettel a magyarországi anyagra. Felolvasó üléseket, tanulmányi kirándulásokat és kiállításokat rendez Budapest és vidéken. Feladatait a rokon tudományágakkal együttműködésben kívánja elvégezni.”

Az átszervezéssel a társulat sokkal kedvezőbb körülmények között folytathatja a fentiekben körvonalazott működését. A hangsúly ismét az átvett és megőrzött, sőt továbbfejlesztett örökség szerint a társulatban képviselt három tudományág eredményeinek minél szélesebb körben való megvitatására és bemutatására esik. Sokkal kedvezőbb anyagi körülmények között, mert a társulat kiadványai ma már nem okoznak anyagi gondot. A Pártintenciói szerint a kormányzattól a Magyar Tudományos Akadémiától a tudományos társulatok támogatására szánt összegből társulatunknak nyújtott juttatás, főleg ha sikerül a tagdíjfizetés morálját is az eddiginél magasabb szintre emelni, biztosítja a működés legszélesebb körű anyagi feltételeit. A működés intenzívebbé tételére az új vezetés föltámasztotta a megalakuláskor is megszervezett szakosztályi rendszert. Működnek most régészeti, művészettörténeti, iparművészeti és éremltani, valamint egyéb (ókori keleti és távol-keleti, restaurátori) szakosztályok. (A zárójelben említettek nem rendszeresen, alkalmilag). E szakosztályok működését a megválasztott szakosztályi titkárok szervezik és irányítják. Ezeknek megindítása nagyon gyümölcsözőnek bizonyult, mert ez üléseken az előadott témák körül kifejlődött viták nem egy értékesnek, dolgozatnak teljesebb formában, nagyobb perspektívában való tárgyalását biztosították, az ott elhangzott fölhasználások nem egy kutatónak nyújtottak segítséget ilyen vagy olyan akadály föloldására. Az viszont természetesen, hogy ezeket a szakosztályi üléseket elsősorban a kutatók látogatják nagyobb számban, de egy-egy közérdekeltebb téma ezeknek is nagyobb publicitást biztosított nem egy alkalommal. Felolvasó üléseink számára az utóbbi időben sikerült egy-egy évadban a hónap azonos napjait állandósítani, s a Kossuth Klub helyiségében tartott üléseinknek néha föltűnően nagy közönsége van. Ezt megfelelő szervezéssel még jobban meg kell alapoznunk és üléseinknek

minél nagyobb nyilvánosságot kell biztosítanunk. A társulat tagjainak száma öröndetesen gyarapodik, igaz, hogy ebben Éremltani szakosztályunk jár elől, amely a különböző pénzek, érmék, jelvények gyűjtőit mind nagyobb számban egyesíti magában, s tagjainak létszáma ma már meghaladja a nyolcszázat. Emellett a tevékenység mellett a társulat évenként rendez kirándulásokat, néha többet is egy évben, vándorgyűléseket, és tagjai révén tevékenyen bekapcsolódik más alkalmakba, sőt közösen szervez más társulatokkal, intézményekkel konferenciákat, gyűléseket. (Különböző történetész, múzeumi, stb. napok). Sőt újabban az IBUSZ-szal karöltve, illetve annak tervezéseibe kapcsolódva lehetővé teszi tagjainak számára a külföldi társasutazásokban való részvételt is.

A társulat szakfolyóiratai az Archaeologiai Értesítő, Művészettörténeti Értesítő, a Numizmatikai Közlemények és az Éremltani tervszerűen megjelennek. Az első kettő évenként két füzetben, a második két évenként egy kötetben, az utolsó többször is évenként.

Mindezek mutatják, hogy társulatunk igyekszik megtalálni azt a helyet, ahol szocializmust építő országunkban a legjobban és a legmegfelelőbbben töltheti be azt a szerepet, amelyet számára alapszabálya és a társulat rendeltetése előír. Az átmenet nem volt könnyű és a nehézségeknek ma sincsen végük. A legjobb utat megtalálni a társulat most megindult fölvirágoztatásához, lesz a legközelebbi föladatunk.

Végül említsük meg, hogy társulatunk mind gyakrabban lát fölolvasó üléseink előadóasztalánál vendégül külföldi kutatókat és tudósokat. A Szovjetunió, a velünk baráti viszonyban álló és szintén a szocializmust építő államok, de azután a nyugati államok kutatói is mind nagyobb számban jelennek meg előadó üléseink és teszik társulatunk életét színesebbé, elevenebbé.

Csak vázlat az, amit ez ünnepi alkalomra összegyűjtve itt elmondhattam. Azonban az is ez előadás tartására indított, hogy sok forrás és sok adat, amelyet én még följegyezhettem, máris elkallódott, megsemmisült. Amikor sor fog kerülni a magyar régészet, a magyar művészettörténet megírására, legyen ez a vázlat adalék, amely megmutatja, egyesek buzgólkodásából hogyan alakult meg az a társulat, a *mi Társulatunk*, mely elsőnek fogta össze szervezeten a benne képviselt tudományok törekvéseit és népszerűsítését.¹

OROSZLÁN ZOLTÁN

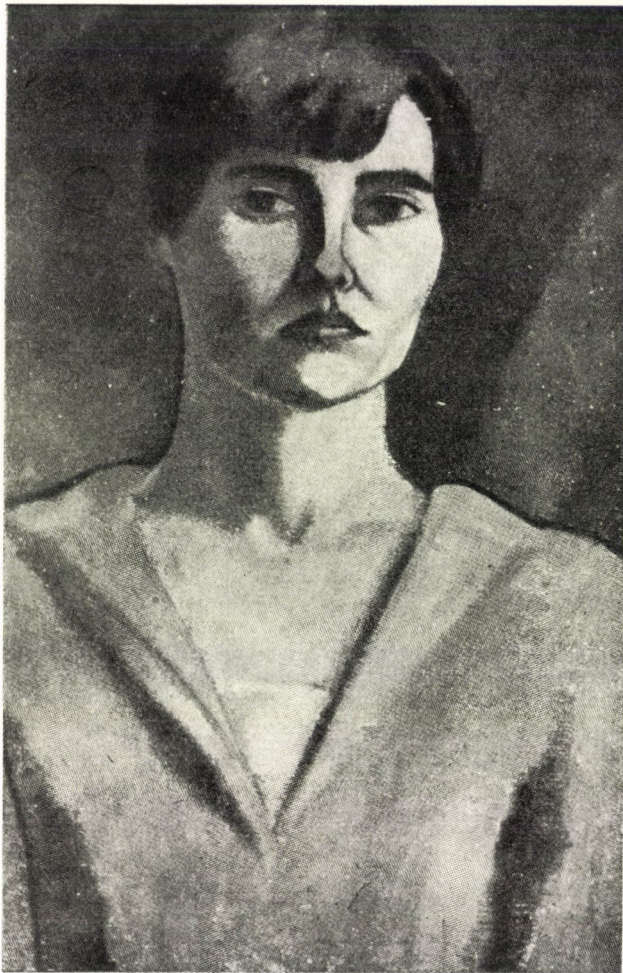
¹ Az itt föl dolgozott adatok nagy részét a Társulat egykori és mai jegyzőkönyvei szolgáltatták. Ezeknek legnagyobb része régebbi kutatásaim óta elkallódott és megsemmisült, rekonstruálásuk lehetetlen. Ezért nem is tudtam pontosabb forrásmegjelöléseket adni, mert ma már csak saját jegyzeteim állottak rendelkezésemre.

EGY ELFELEJTETT MAGYAR FESTŐNŐ

1923 augusztusában a Budakeszi szanatóriumban meghalt egy fiatal festőnő. Hátrahagyott művei, mintegy negyven festménye s számos rajza mellett legjelentősebb az a kötetnyi feljegyzés és naplóanyag, amely két évvel halála után, 1925-ben könyvalakban is megjelent.¹ Ez a ma már keveset forgatott napló számunkra is érdekes olvasmány, nem utolsósorban azért, mert az 1919-es Tanácsköztársaság művészeti életéről, felfokozottan izgalmas atmoszférájáról is megkapó képet nyújt. Szárnyaló gondolatok, színekbe-formákba álmódott tájak, Byron, Shakespeare, Goethe és Wagner szerete, forradalom, kommunizmus, ellenforradalom, viaskodás a lázzal, gyötrődés a megfestetlen képek miatt, bírkózás a ronszolt tudóval: mindez ott kavargó a fiatal nő naplójának mintegy 200 oldalán. A megrendítő beszámoló a mai olvasó

sámára is döbbenetes tükre egy mélyen érző, önmagába forduló, éles megfigyelőtehetségű fiatal léleknek. Szerzőjének, Czillich Annának neve ma már a feledés homályába merült, pedig élete, sok reménységgel induló művészi pályája s a kor eseményeire való heves reagálása megérdemli, hogy felidézzük Naplójának legemlékezetesebb sorait.

Az egri születésű Czillich Anna 1916-ban került a Képzőművészeti Főiskolára, ahol Glatz Oszkár tanítványa lett. A következő év nyarat Réti festőiskolájában töltötte Nagybanán. A minden iránt érdeklődő fiatal lány 1917-ben kezd naplót írni; gondolatait saját maga számára rögzíti kínzó egyedüllétének enyhítésére. A napló első része — 1920-ig — egy átlagnál érzékenyebb lelkű, fogékonyabb felfogású fiatal lány belső élményeinek tükre. Elsősorban a művészet és irodalom ér-



1. Czillich Anna: Önarckép

dekli, de a minden iránt érdeklődő ember friss lelkesedésével számol be a 1918–19-es évek politikai légköréről, forradalmi hangulatáról, ezzel kapcsolatos vívódásairól s ujjongva szemléli a proletárdiktatúra három hónapját. De adjuk át a szót Czillich Annának:

1918. febr. 11. „Béke! béke! megvan az oroszokkal a béke... minduntalan ott zsong a fülünkben ez az egyszerű négy betű: Béke. Ez az egyetlen nagy, nemes és szép dolog e szörnyűséges világégésben s mintha egy lépés lenne az internacionalizmus felé.”

Ez év nyarát Atkárón tölti folyamatos, rendszeres munkával. „És az egyszerű, semmitmondó motívumokat (laikusoknak semmitmondót) igen, lehet mondani, csakis ezeket festettem” — írja később erről a nyárról. Képeit megmutatta Glatznak, aki nagyon meg volt elégedve velük. Czillich Anna művészi látásmódja Iványi Grünwald Bélához hasonlult, akit Mednyánszky mellett a legnagyobb akkor élő magyar festőnek tartott. Képeit később megpróbálta értékesíteni, de a műkereskedők ultramodernnek és eladhatatlannak tartották azokat. Valóban a széles kontúrok közé szorított súlyos, szinte szobrászi előadásmód, csak a lényegre törő összefogott, szükségzavú megjelenítés, amely Czillich Anna művészetét jellemzi, csak kevesek megértésére számíthatott.

A fiatal művésznövendék intenzíven részt vesz a diákság közös megmozdulásaiban. 1919. márc. 20.: „Sokat gyűlésezünk, már mint az Akadémia ifjúsága. Elszakadtunk a rajztanároktól. Ennek nagyon örülök. Most magunk vagyunk művésznövendékek. Egy kis szabad-

ságot akarunk az iskolánkba bevinni, szabad, demokratikus művészképzővé akarjuk átreformálni.” Három nappal később így reagál a legfrissebb politikai eseményekre: „Szovjetköztársaság, kommunizmus, forradalom! Világforradalom tombol, dübörög át az egész világon, zakatol, üvölt velünkben, vérünkben. Nincs vér az utcákon, csendes-békésnek látszik a város, de ő maga, a világforradalomnak a legmélyebb valója, az eszménye, a szelleme viharzik lelkünkben s győz... Mikor tegnap reggel kiléptem az utcára még nem tudtam minderről semmit. De ha minden csendes is volt, mégis lehetett látni, érezni, hogy valami nagy dolog történik és elővett egy láz, valami különös izgalom és jóformán nem is tudtam, hogy miért, de éreztem mégis, hogy ez az, amit világtörténelmi pillanatoknak neveznek.”

Két nappal később (márc. 25): „Láz, halálos izgalom napok, kommunizálják az országot. Kommunista vagyok egész szívemből és erről nem is fog eltéríteni semmi. Rend van mindenütt, csak az üzletek vannak zárva.”

Egyik legnagyobb problémája, hogy megfelele a zsűrin, amelyen a bizottság eldönti, hogy alkalmas-e a művészi pályára. A zsűri döntéséig sok gyötrelmes napot él át, töri a fejét, mihez kezd, ha nem megy át, „hát úgy is jó” — írja — „mert ez is a kommunizmus érdekeit szolgálja”. Amitől fél, nem következik be. 1919. máj. 4-én: „Tegnap mentem át a zsűrin jó eredményre. Szóval egy kommunista állam érdemesnek tart, hogy művészeket neveljen ki. Nagyon örülök, hogy így és nem másként történt.”

Czillich Anna számára minden kérdés, akár művészeti, politikai vagy érzelmi, kínzó nyugtalanságot jelent. Így ír 1919. jún. 20-án: „De kommunista vagyok most is, ezt nemcsak lelkiismeretem megnyugtatója, hanem úgy érzem. Ezek a dolgok mind kínoznak, meg a jövőd saját sorsom.” Majd nyolc nappal később: „Az ellenforradalom látszólag le van verve, csönd van. Megint két érzéssel kell küzdenem, gyengének és gyávának gondolom vagy gondoltam magam, kényszerítettem (vagy talán még most is teszem) hogy hű maradjak önmagamhoz, de ahhoz is erő kell, hogy önmagunkat megtagadjuk. És mégis azt hiszem, nem, nemcsak hiszem, tudom: én nem tagadtam meg önmagamot, a világszabadság, az internacionalizmus eszméit tisztán érzem magamban égni.”

1919 nyarát ismét Atkárón tölti. Számos képet fest, melyeket hiába próbál értékesíteni. Ez az utolsó nyugalmas éve. 1920-ban megtudja, hogy beteg a tüdeje. „Ma átléptem a fekete küszöböt: egy köhüntés és vér, tudom vére és evvel beléptem a homályba.”

S a gyötrelmes esztendei tükröződnek a Napló második részében: egy évig állandóan fekszik, dolgozni szeretne, de nem tud, az öngyilkosság gondolatával kacérkodik. Egy dolog van, ami visszatartja a végzetes lépéstől: a munka, a festés, a remény, hogy meggyógyul és dolgozhat. Lázal viaskodva fogja a ceruzát és ecsetet, s amikor van egy csöpp ereje, dolgozik. 1921. aug. 4: „És most egyelőre dolgozni fogok és várom halálom.”

1922-ben gyötörő élmény: kezébe kerül Baskircsev Mária Naplója. A szerencsétlen lány saját sorsát olvassa a Naplóban: „Hogy megkínozt ez a könyv” — írja — „Baskircsev Mária festő, ez az örült vágyódás és akarat a Művészethez, tudóvá és a vég 24 éves korban. És én? Azt írja: „csak az értheti meg, aki már átélte”. Akarni, akarni dolgozni... és feküdni helyette, egy egész évig feküdtem! Ő ennek a küzdelemnek a győtrődései! Mindent akarni, tenni a művészetért és dolgozni vagy feküdni érte, ennek a kettőnek örök küzdelme lelkünkben. Gondolt-e rá, amikor leírta, hogy lesz még valaki, vagy valószínűleg többen is, akik ugyanezt csinálják, élnek? Fiatalnak lenni és akarni, olyan végnélkülien akarni kifejeződni és tudóvá válni, 23 év... és...! Meg is akarok halni!”

1922 őszén betegen jár a Főiskolára, dolgozik amennyit tud. Állapota állandóan romlik. 1923. máj. 13-án nagybetegen kerül Budakeszire. Az ágyban is rajzolgat, ha ereje engedi, reprodukciókat nézeget. Már nem reménykedik, tudja, hogy rövidesen meghal.



2. Czillich Anna : Lovasok

Milyen megrázóak az utolsó bejegyzés tömör mondatai: „Állapotom rosszabbul állandóan. Fel van adva minden. Mit is lehetne még 40 fokos lázak után egyebet tenni? Milyen ronc lehet a tudóm!” (1923. júl. 19.) Ekkor már csak néhány hete van hátra. 1923. aug. 28-án halt meg 24 éves korában, mint világhírű sors-társa Baskircsev Mária.

Hagyatéki kiállítása 1924-ben, Bálint Jenő kis tanulmánya², Naplója s az erről szóló ismertetés³ ideig-óráig megóvták nevét a feledéstől. A felszabadulás után 1949-ben a Dési Huber kör „1919-es forradalmi képzőművészet” c. kiállítása egy tűnő pillanatra ismét felidézte alakját. Ha Czillich Anna ma élne, maradéktalanul meg-

valósíthatná művészi álmait, amelyek mindig a valóság talaján fakadtak, s megvalósulva láthatná azokat az elképzeléseket, amelyek benne 1919 tavaszán oly ösztönös erővel éltek.

LAJTA EDIT

JEGYZETEK

¹ Czillich Anna Naplója. Bp. 1925.

² Bálint Jenő, Czillich Anna, egy festőné élete és művészete. Bp. é. n.

³ N. N., A magyar Baskircsef. Literatura I. (1926) 1. sz.

NAGY BALOGH JÁNOS VÁZLATKÖNYVEI

Nagy Balogh János félig elfelejtett nevére a felszabadulás utáni években ismét reáirányult az érdeklődés. Az újonnan megnyíló kiállítások legelsői között, a volt Andrassy-úti régi Múcsarnokban jó anyaggal szerepelt, azóta többször mutatták be képeit, az újabb múzeumi rendezésekben és a szakirodalomban is megérdemelt helyet kapott.¹

Néhány évvel halála után, 1922-ben Elek Artur írta meg a legjobb rövid és tömör jellemzést Nagy Balogh Jánosról.² Feltárta mérhetetlenül nyomorúságos proletársorsát, amely festői kieriését megakadályozta, és végül 45 éves korában bekövetkezett halálának oka volt. Mindezt súlyos felelősség terheli az akkori társadalmat. Érthetetlen ma már számunkra, hogy ezt az embert, aki legalább is művészkörökben ismert volt, miért nem segítette senki, miért hagyták egész életén át sínylődni? Csak az 1919-es kommunizmus művészeti vezetősége juttatta anyagi segítséghez, de ezt már nem sokáig élvezhette, mert ugyanabban az évben meghalt.

Nagy Balogh János zárkózott lényéből sokat árulnak el a Szépművészeti Múzeumban őrzött és alig publikált vázlatkönyvei, túlnyomóan az 1900-as évek elejéről. Nem érdektelen feladata az utókornak, hogy kinyomozza azokat az emberi gátlásokat, melyek egy művészi tehetség teljes kivirágzását megakadályozzák. Nagy Balogh egyénisége még azok előtt sem állt tisztán, kik személyesen ismerték. Leginkább Füst Milán és talán még Kosztolányi Dezső érezték meg e kevésbé közlékeny ember alapjában primitív, különös lényét.³

A művészi gátoltság tipikus jele: egy közepesen jó oeuvre-ből kicsillanó remekművek kis száma. Ezt lát-

hatjuk többek között Szinyei Mersénél is. Igaz, egyetlen művész sem alkotja folyamatosan a remekművek sorozatát. Az, amit mégis a gátoltság különös jelének nevezhetünk: egyrészt a mű egyenetlensége, a nagy színvonalkülönbség egyes darabok között; másrészt a jó munkák kis száma egy egész élet munkásságában.

Nagy Balogh János gátoltsága természetesen elsősorban embertelen életkörülményeiből ered. Nem volt módja alapos iskolázásra és így mindvégig autodidakta maradt. Ezen az első és fő okon túl azonban érezhető belső gátlásokkal is küzdött. Tulságosan visszavonult önmagába, nem kapcsolódott semmiféle közösséghez. Nem lázadozott mostoha sorsa ellen, nem volt forradalmár, sem osztálytudatos proletár. Legalább is így mutatkozott kifelé és vázlatkönyvei sem mutatnak más emberi magatartást.

Ha végiglapozzuk vázlatkönyveinek köteteit, mindekelőtt feltűnik a rajzvázlatok nagy száma egy nem termékeny festő ún. kész képeihez viszonyítva. Ez a tény befejezetlen életműre, félbemaradt pályára vall.

A Szépművészeti Múzeum grafikai osztálya Nagy Balogh vázlatainak négy nagy albumát őrzi. Egyik az „Életrajz”-nak nevezett kötet. Önarcképek, anyjáról készült vázlatok, ülő, álló alakok, szegényes interieurök — a művész festményeiből jól ismert témakör áll előttünk, könnyed ceruza- vagy tollrajzokban és vízfestményekben. (1. kép) Néhány önarcképe laza, vázlatos technikája ellenére feltűnik jó forma-adásával, kubisztikus, tömör felépítésével. Akad egy csomó kép a katonaleletből, néhány tájtanulmány és sokalakos kompozíció. Utóbbiak között meglepő két Halál-kompozíció (80—81.



1. Nagy Balogh János: Édesanyja képmása



2. Nagy Balogh János : Kompozíció

sz.). Egyiken síkságot látunk, hullákkal borítva, közülük kimagaslik a kaszás Halál. Magas horizont zárja a képet, lenyugvó nappal. (2. kép) Úgy hatnak ránk e rajzok, mintha valami egészen intim naplójegyzetre bukkantunk volna, olyan személyes érzés rögzítésére, amelyhez senkinek semmi köze. Talán múltó halálfélelmének adott kifejezést ebben a nem túlságosan eredeti megfogalmazásban. A jelképes beszéd nem az ő igazi hangja. Sokkal közvetlenebbek látott élményből született vázlatai, amelyek szervesen kapcsolódnak ismert munkáihoz.

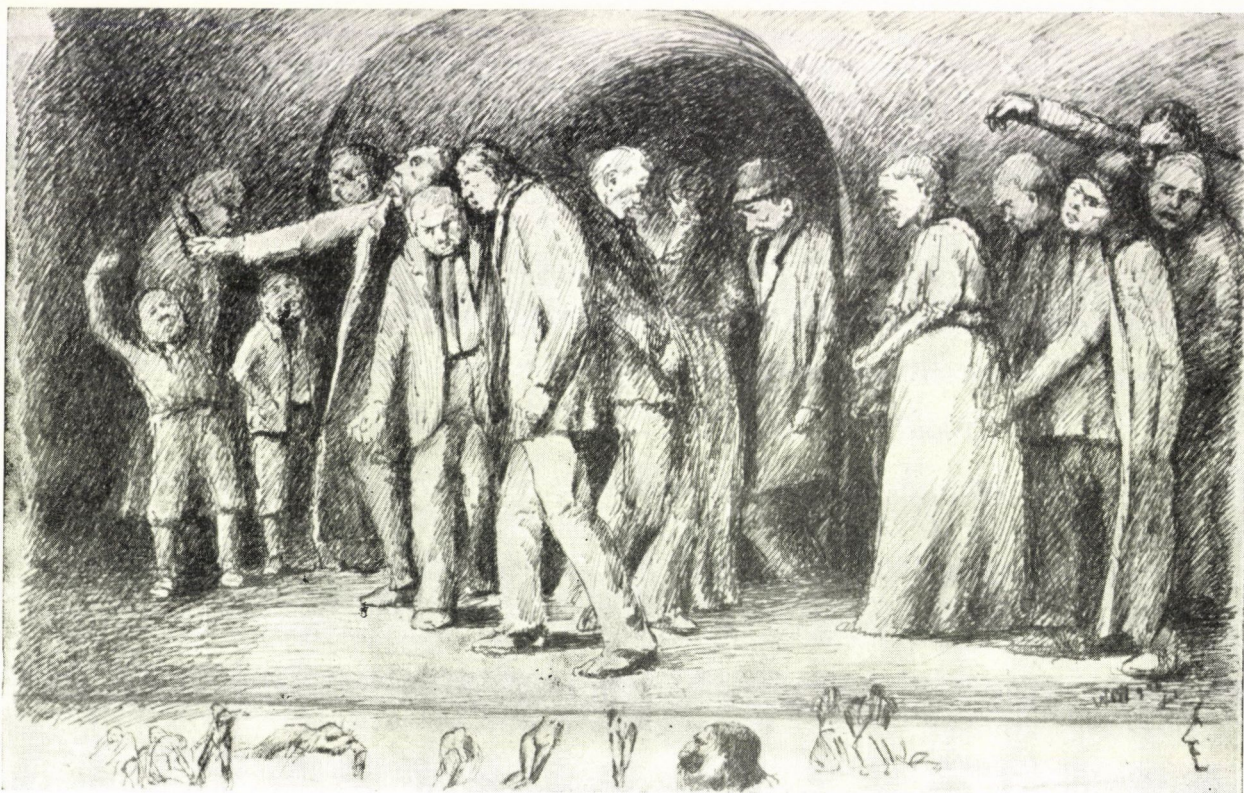
Ilyen az egész „Kubikus”-mappa, témában a legkevésbé meglepő sorozat. Ezt a tárgykörét jól ismerjük. Kis tollrajz-vázlatok általában jól komponáltak, frissek, bár gyakran ismétli önmagát és így egyes mozdulatok, képfelépítések megszokottá válnak. Néhány alakja szinte expresszionisztikusan nyújtott. Egyes ceruza-vázlatok, takarékos technikával, kevés vonallal odavetve, bravúrosak és kifejezők. Egészen új oldalról mutatják a festőt, ki súlyos formákban látta a világot, és a vonalrajz szépsége — olajfestményeiben így látjuk — kevésbé érdekelte. Kubikus-képeinek nagy részében érezhető ugyan a körvonal fontossága, de egyenes, merev, erőteljesen lehuzott vonalaiból hiányzik a hajlékonyság, a mozgás.

„Tanulmányok”-nak nevezett mappája azt nyújtja, amit a szó kifejez. Találunk benne iskolás, de jól megoldott, ceruzával rajzolt akt-tanulmányokat, majd másokat, frissebb, könnyedebb technikával. Más rajzait gyerekek, munkások, parasztok, lovaskocsik, kecskék — a festő szegényes környezetének szereplői — népesítik be. Úgy szedte fel őket az utcán, a mezőn, mintegy belámkolva a látott világ gazdagságába. Egyik rajzán felírta a színeket, tehát biztosan festménynek szánta. A színek jelzése vázlatkönyveiben igen ritka. Látjuk kísérletezését a tollrajz különböző lehetőségeivel (egy-

irányú vonalkázás stb.) Ennek az eszköznek valóban ura volt, lendületes, ritmikus, kitűnően jellemző tollvázlatok sorát adja ebben a kötetben is. Ugyanezek az értékek számos ceruzarajzában is megtalálhatók, ezzel szemben gyengék vízfestményei. A vízfestés nem illett lassú, megfontolt festői egyéniségéhez.

Legérdekesebb valamennyi közt a „Kompozíciók” kötete. Az anyag zöme aktkompozíciókból és különféle, nagyrészt allegorikus tömegjelenetekből áll. Ami izléstelenség van benne, nagyrészt a korszak rovására írható. Nagy Balogh János általában nem a mozgás festője. Csendes külvárosi tájain nincsenek vihartépett fák vagy gomolygó felhők, sík horizont nyugtatja a tekintetet. Kubikusai lassú mozgású, nehézkes emberek, kis szobájának tárgyai merev vonalakkal határolt súlyos tömegek. Önarcképeiből is valami komor nyugalom árad. Mindez a sok nyugalom nem derűs, egy nehéz, munkás élet súlya érződik mögötte. Ez a mozdulatlan csend kompozíciós vázlataiban itt-ott kissé feloldódik, de igazi mozgással nem válik seholy.

A kompozíciók kötete különösen naplószerűen, mintegy titkos feljegyzésként hat. A művész sohasem festett meg ilyen témákat. Egyik rajzán Ádám, Éva és Lucifer (178. sz.). Több vázlatban feldolgozta a „Krisztus a tengeren” tárgyat (184–188. sz.). Érdekes egy Golgota-kompozíciója, a századforduló ízlésének megfelelő modern polgári ruhás alakokkal. Ez is, valamint kompozíciójának legtöbbje, 1905-ös évszámmal jelzett. Vannak rajzai, melyek jelképes értelműek, de önkényesség lenne többet, vagy más beléjük magyarázni, mint amit alkotójuk kívánt kifejezni. Tömegeket látunk az egyik lapon, feszült várakozásban, másikon tétován botorkálva (229. sz.). Talán vakok? (3. kép) Látunk egy szüreti jelenetet, melynek bacchanália-hangulata semmiképpen sem illik Nagy Balogh lényéhez. Egyik allegorikus rajza:



3. Nagy Balogh János : Kompozíció

férfiakt mérleggel, az egyik serpenyőben tiara és ékszer. Bár nem vehető ki, mi van a másikkban, a tendencia sejtethető. Általában sok az aktkompozíció, holott a mezeten test mint festői téma, sohasem érdekelte a művészt. Úgy látszik, csak a jelképes beszéd eszközüül használta fel. Ismert festményeihez közelebb állnak azok a tömegjelenetek, melyeken parasztokat, munkásokat, cigányokat, általában szegény embereket rajzol, az akkori társadalomnak azt az elesett rétegét, melyből ő maga kінött. Egyik nagybőbméretű rajzán (228. sz) szegényes tömeg botorkál a felkelő nap alatt. Nem tudjuk, mennyire volt fontos Nagy Balogh számára a képek tartalma. Mindenesetre akart valamit mondani, amit reális témáival nem tudott kifejezni. Viszont a kompozíciók egy része szokványos, bibliai tárgyú, ezeknél talán inkább formai problémák foglalkoztatták.

Nagy Balogh Jánost vázlatkönyvei jobb grafikusnak mutatják, mint amilyennek közismert munkái alapján láttuk. Bravuros tolltechnikája néhol fő művészi eszményképének, Rembrandtnak hatását árulja el. Csupán vízfestményei gyengék, színben nem szépek.

Elek Artur, ki röviden leírja néhány vázlatát, először veti fel a kérdést: miért nem fejlesztette terveit kész festményeké Nagy Balogh János? A választ két okkal adja meg. „Egyik ok ereje elégtelenségének tudata lehetett. Kompozícióinak megvalósítására az emberi alak fölényes ismeretére lett volna szüksége.” „Az okok másika az volt, hogy akkoriban még nem sikerült Nagy Balognak olyan festői stílusra találnia, melyben rajzolásbeli bizonytalanságát mintegy beleburkolhassa és láthatatlanná, de munkája festői kvalitásaihoz mérten mellékessé is tegye.”⁴

Ezt a festői stílust később, mint Elek kifejti, Millet hatására megtalálta. Miért nem kísérelt hát meg a kivített, és miért nem találunk vázlatai között sem későbbi, az 1910-es évekből való évszámokkal jelzett darabo-

kat? Erre a kérdésre nincs válaszuk. Pedig az első világháború élményeinek van nyomuk az „Életrajz”-mappa katonaképeiben és „Halál”-kompozícióiban. Hihető, hogy egész pályája során nem hagyta abba a rajzbeli komponálást, és nem hihető, hogy korai halála volt e munka tovább fejlesztésének akadálya.

Nagy Balogh János vérbeli realista festő. Csak a látható, megfogható világ érdekelte igazán. Kompozíciós vázlatai, bár részleteikben realiztikusak, egy számára idegen világba való elkalandozást jelentenek. Nem hiányoljuk ránkmaradt munkásságából a nagy aktkompozíciókat, bibliai jeleneteket, olajfestésben való kivitelezésük aligha lett volna szerencsés. Mégis úgy érezzük, valami kimondatlan megmaradt, valami félbeszakadt benne, többet akart adni, mint amennyit végül nyújtott. Erős fegyelmezettsége, szigorú önkritikája azonban meggátolta a képzelet szárnyalását és a nagy kompozíciók álma eltemetett álom maradt.

ROZVÁNYINÉ TOMBOR ILONA

JEGYZETEK

¹ Pogány Ö. Gábor, A magyar festészet forradalmárai. Bp. é. n. (1946) 50—60. l.; Bernáth Aurél, Nagy Balogh János. Magyar Művészet XV—1948. 203—206 l. Végvári Lajos, Nagy Balogh János emlékei. kiállítás. Katalógus-előszó. Bp. 1958.; Magyar művészet 1800—1945 (Genthon István). Németh Lajos, A Nemzeti Galéria 1959. III. 19-i emlékkiállítás. Katalógus-előszó.

² Elek Artur, Nagy Balogh János élete és művészete. Bp. 1922.

³ Füst Milán, Egy művész halálára. Nyugat (1919) 16—17. sz. dec. Ujra megjelent: Magyar Művészet (1948) szept. Kosztolányi Dezső, Nagy Balogh János. Uj Nemzedék (1919) nov. 25.

⁴ Elek, i. m. 18—20. l.

A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HELYRAJZ TÖRTÉNETHEZ

Ismeretes, hogy a korábbi magyar művészettörténeti kutatás nagy adósságot hagyott a Felszabadulás után felvirágzott tudományágra. Szóképpel élve az erdő nagy fáira valóban volt gond 1945-ig, de nem a kisebb jelentőségű növényzetre, az együttes képet nem lehetett kialakítani, nem is volt lehetséges, hogy átfogó magyar művészettörténet készüljön. A két világháború idején ugyan egy-egy nekibuzdulás vagy vidéki kezdeményezés jóval biztatott, de mindez hamarosan el is akadt; legfeljebb arról lehetett szó, hogy ha az utódállamokban az egykori magyarországi részek feldolgozásra kerültek, főleg a Burgenlandban, akkor keserves panaszok hangzottak el, hogy mindezt régen meg kellett volna csinálnia a magyar tudománynak.

Ma valóban tiszteletreméltó nagy lépésekkel folyik a nagy késés helyrehozatala, és el lehet mondani, hogy szinte 150 év után valósul meg az első művészettörténeti helyrajz terve. Ugyanis valószínűleg a legtöbb európai országot megelőzve merül fel nálunk a kérdés. Felvetője Kazinczy testi-lelki barátja, Cserey Farkas erdélyi mágán, aki inkább a természetrajz terén ismeretes mint úttörő; nemcsak a maga birtokán, Krasznán alapított fűvészkertet, de állandóan ajánlkozik ilyennek alapítására Kolozsvárt, Sárospatakon, Debrecenben. Ha Kazinczy felvet valami ötletet művészeti emlék létesítésére, pl. ilyen volt Csokonai síremléke, azonnal megnyitja erszényét. Nos hát ugyanő Bécsben olvasván a Tudományos Gyűjteményben Kováchich cikkét Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki képéről (1821 évf. februári szám), ezen fellelkessedve a Magyar Kurir című újságban a következő jegyzetet tette közzé az 1822-es évfolyam január 30-i számában:

„Kedves Nemzetem előtt kinyilatkoztatom azon óhajtasomat, melly szerint találkozék annak tisztelt kebeléből oly széplelkű és jóézésű, ki ezen két rendbeli festéseit a régi Honnyi kornak, remek-ecset által lemásoltatván helyheztesse a Magyar Nemzeti Kincs Tárházába, a Nemzeti Múzeumba. Magyarhoz Magyar dicsőség arányából szölok, mikor a nagy Festetűs és Széchenyi dicsőült Leleik még hév párában lebegnek körülünk: és nem hathatosan élesztő ösztönök e azon széplelkű áldozatok, melyeket Erdélyi Udvari Cancellárja Gróf

Teleky Sámuel ő Exc-ja és néhai Tudós Püspöke Gróf Batthyáni Ignác nyújtának a Hazának? Krüchten József Ur után tehát óhajtom, hogy ezen régi Magyar kornak emlékezetes művei úgy becsültesse meg, mint az olyasokat Nemzetiségekre figyelmetes más Nemzetek megbecsülni szokták.

Ezen óhajtasomnál el nem hallgathatom abbéli régi szíves vágyódásomat is említeni, hogy az illető Fő-Kormánytól mind két Testvér Magyar Haza Püspöki Megyéikben tétetne oly arányos Rendelés, mellynek következtésül a Megyékbéli Mélt. Püspökök szabják pontos kötelességül Tiszt. Plébánussaiknak, hogy azok közül kiki a helybeli Templomok eránt minden emlékezetes dolgokat kikeresvén, jegyezze-fel szorgalmatosan, mint p. o.

a) A Templom építésének idejét, ki építette, és fundálta azt? és ki volt az építőmestere?

b) Micsoda nevezetes Oltárképek találhatnak abban? ki által és mikor festettek? ugyan ezt értve az Egyházi készülletekről és Szent Edényekről is.

c) Azon Templomban minő nevezetes Emberek kereszteltettek, eskettettek, s temetettek? és mikor?

d) Harangjain, bejárásainál, boltozatjain, vagy akárhol is a Templomban, vagy kerületében micsoda emlékirások találhatnak? és több ilyenek Tudományos ízlésű figyelemmel feljegyeztetvén, a Mélt. Püspökök által Magyar Országban a Fels. Kir. Helytartó Tanácsnak, Erdélyben a Fels. Kir. Fő Korm. Tanácsnak küldessenek-bé: hol is arra kinevezendő Biztosság által az emlékezetre méltók rendbe szedetvén, egy példányba helyheztessek a Pesti Nemzeti Múzeumba, másba, minden Káptalan leveles tárába a szerint, mint az emlékezetes feljegyzések, mellyik Káptalanhoz tartozó Megyékben találtattak? Ebből, az elenyészett időkről a jelenvaló és jövőendő korra nevezetes befolyású Híztörténeli kincs fog csalhatatlanul egybe kerülni.”

Persze a szó elhangzott a pusztába; ha megfogadják, szinte magától értetődően követte volna a világi műemlékek összeírása is. De ha terv maradt is Cserey gondolata, mégis jól esik tudomásul venni a bár hamar kilobbanó fényt a magyar éjszakában...

CSATKAI ENDRE

ARADI NÓRA RÉTI ISTVÁN CÍMŰ KANDIDÁTUSI DISSZERTÁCIÓJÁRÓL

GENTHON ISTVÁN OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Nagy kedvvel, mondhatnám izgalommal vettem kézbe Aradi Nóra kandidátusi értekezését, mely Réti István művészetével foglalkozik. Végre egy festő, többszörös opponensi szerepem alkalmából, akit ismertem, sőt mi több, akinek társaságában aránylag sok időt töltöttem el.

A kandidáta jelöltnek, ki aggódó gonddal fürkészi hősenek legkisebb gesztusát és rezdülését, bevezetőül röviden megpróbálom összefoglalni régmúlt évtizedekbe süppedő, de váratlanul élénken megmaradt emlékezéseimet.

Rétit Rómában ismertem meg, mikor ő a magyar kiállítás rendezésére odaérkezett. Dél felé a magyar kutatók és ösztöndíjasok, a Fraknőtől és Magyar Tudományos Akadémiától életre hívott Római Magyar Történeti Intézet tagjai a Pantheon terén egy kis trattóriában gyűltek össze ebédre. Egyik nap az asztalfőn egy ismeretlen úr foglalt helyet, idehaza sohasem láttam. A többiek viselkedéséből nem volt nehéz arra következtetni, hogy jelentékeny személyiség, ki egyszerű asztalunkhoz telepedett. Megcsodáltam magas, boltozatos koponyáját, mely a galambösz hajából kiemelkedett. Ez volt a legfeltűnőbb rajta. Ami azt illeti, a mintaszerűen ápolt és öltözködő idősebb férfi iskolapéldája volt. Csillogó monokliját hol feltette, hol játszott vele. Töprengve, halgan beszélt, igen pontosan fogalmazott és választékosan fejezte ki magát. A vatikáni stancákat vette bonckés alá. Elismerem, hogy az urbinói géniuszt a XIX. század hozsannái alaposan lejáratták, de az ő kritikája túlzottanak látszott. Óvatosan ellenkezni próbáltam. Ő megélénkülve boldogan fejtette ki nézeteit. Páratlan vitaközö volt, a harmadik mondatnál helyeselni kellett amit mondtam.

Csak távozásunk után tudtam meg, ki volt az idegen. Néhány nap múlva ugyancsak a vendéglőből elhívott a Via Nazionale-beli kiállítás megtekintésére. A képek még a falhoz állítva búsongtak. Panaszkodott, hogy Ferenczy Károly és Fényes Adolf rosszul van képviselve, pedig mindkettő gazdag sorozattal szerepel. Egy szót sem mertem szólni, hiszen már tudtam, hogy Nagybánya egyik dicsőséges mesterével nézem az előkészületeket, az mutogatja a vásznakot, még azokat is, amelyek ki-maradtak, mentegetőzve.

Évekkel ezután Budapesten a főiskola előtt találkoztam vele. Mondta, hogy mennyi baj és kötelesség fogja a kezét és szárazon odavetette, hogy szerdánként este a Wágnerben vacsorázik kisebb társasággal. Meg is invitált oda.

Ha csak lehetett, meg is jelentem ezeken a teljesen kötetlen, baráti jellegű vacsorákon. Pontosan emlékszem a társakra, kik korszerint három csoportra tagozódtak. Az időrendben első nemzedéket Réti kívül Petrovics Elek, Farkas Zoltán, Elek Artur és Benkhardt Ágoston képviselte, igen ritkán Meller Simon, s csak egyetlen egy esetre emlékszem, hogy Lyka Károly, aki idetartozott, eljött volna. A középgenerációból Szőnyi István és Pátzay Pál jelent meg, olykor, ha Pesten időzött, Bernáth Aurél is, a fiatalok közül Kampis Antal, Kákay Szabó György és én. A tágas fafülkében ennyien jól elfértek. Réti sose ült az asztalfőn, egyik, térdben merev, lába miatt a szélen szeretett helyet foglalni. Nagyobb gasztronómiai vagy italbeli ilyenkedésre, se mulatozásra soha nem került sor. Réti néha a végén konyakot kért, amit frissen nyitott üvegben hoztak, ilyenkor ő maga szolgálta ki magát s látható gonddal jegyezte meg, hogy két vagy esetleg három pohárkával fogyasztott-e.

Mint általában a dolgok rendje, a társalgás az aktuálisokból lassan az elviekbe ömlött át. Újabb kiállítások bírálatával kezdődött, a múzeum számára kíváncsú képek hollétének firtatásával s tizenegy óra felé a sikszerű vagy háromdimenziós festési mód elsőbbségéről folyt a vita. Réti eleinte keveset szólt, később, főképp az időtlen problémák találgatása kapcsán belemelegetett. Olykor már előbb is meglepő észrevételei voltak. Egy ízben Ferenczy Noémi kertészkező, dolgozó figuráiról csendesen megjegyezte, hogy azok vajon férfiak-e vagy nők, mert alakjuk tisztára férfira vall, a hajuk fésülete viszont a híres Cléo de Mérode táncosnőre emlékeztette őt. Nem értette ezt a nagyszerű művészetet, mert nem látta kapcsolatát Ferenczy Károly stílusával. Az idő múlása megtanított minket arra, hogy az összefüggést világosan lássuk.

Szívesen merülnék további részletekbe, de az opponensnek nem ez a feladata.

Az arckép, melyet Aradi Nóra Rétiről rajzolt, legnagyobb részben hitelesnek tekinthető. Talán csak abban kételkedem (124. lap), hogy bármily kis fokban is törődött volna a vallással. A beszélgetésekből teljes közömbösségre lehetett következtetni, védő vagy támadó indulat halvány nyomra nélkül. Komjáthy Gyulától sugallt baloldali érdeklődése (164. lap) számomra meglepően új, de Aradi meggyőzően dokumentálja. Arra biztosan emlékszem, hogy a német világalumni terveket undorodva nézte, egy pillanatra sem állt a helyeslők sorába, akkoriban, amikor annyian németesítették vissza neveiket. Nem tudok róla, hogy a polgári humanista szemléleten valaha rést ütött volna.

Képeiről előttünk se beszélt szívesen, sőt lehetőleg sohasem. Az, amire Aradi kéziratából döbbentem rá, hogy tudniillik Rétinek soha életében nem volt gyűjtőményes kiállítása, az — legyünk őszinték — senki másét nem vádolt, mint magát a művészt. Féldeletánsok tobozódása idején egy szavára megkapta volna a legjobb kiállító helyiséget.

Ebből logikusan következik, hogy művésze homályban maradt s egyáltalán nem csodálkozom azon, hogy munkásságát, oeuvre-jét Aradi Nóra sokkal jobban ismeri, mint Réti legitimebb társai ismerték. Kétségtelen, hogy portréja mögé a jelöltnek oda kellett festenie a nagybányai háttérrel. Szárazra vetett hal lenne ő Hollós, Ferenczy, a helybeli kolónia és iskola nélkül. Sose titkolta, hogy Ferenczy Károlyt tartja annak a mesternek, aki e mozgalommal perszonalifikálható. Hollósyt, úgy gondolom, nem plebejussága miatt nem szerette, hanem összeférhetlensége, kapkodása és nem szerencsés házassága miatt. Nagybánya egységével kapcsolatban azonban sohasem merültek fel kételyei, mint Aradi Nórának. Ezeket a kételyeket én is szeretném bizonyos mértékig itt csökkenteni. Nem helyeselhet semmiképpen a jelölt állítása, hogy Nagybánya nem volt egységes (123. lap). Egy festőkolónia teljes, ideális egysége ugyanis nonszensz. Annyit jelentene, hogy nyolc—tíz Ferenczy Károly dolgozott ott, senki más. Annyit jelentene a barbizoni iskola esetében, hogy Théodore Rousseau földszagú lírája, Millet erőteljes parasztabrázolója, Diaz tündérvilága és Corot páras tájköltészete közül csak az egyik fogadható el hitelesen barbizoninak, hiszen a többinek alig van kapcsolata vele. Ha a szolnoki iskolát elemezzük, a helyzet még furcsább. Mi köti össze Pettenkofen laza festőiségét Deák-Febner erősen részletező realizmusával, Bihari olykor munkácsys traktálását Fényes komor szegényember-ciklusával vagy pleinair udvarrész-

leteivel? Perlmutter gyakran bántó tarkasága miféle kapcsolatban áll a fiatal Koszta komor monumentalitásával vagy Aba-Novák Bruegelt idéző karakterizálásával? Talán csak a közös tárgykör, az is lazábban, mint a nagybányaiak esetében.

Nem beszélve az alföldi iskoláról, amely pontosan helyhez sem köthető, s melyről egyelőre csak az nyilvánvaló, hogy Koszta, Rudnay és Tornyai voltak a tagjai. De hol és mikor? (Tornyai Nagy Bercsényi Miklós című képéről, ha már a festő nevét emlitem, a jelölt azt írja, hogy „a magyar festészet egyik legszebb alkotása”, ezzel a megállapítással nem tudok egyetérteni, a felfedezői freskóktól Domanovszky Endre vásznaiig nyilvánvalóan igen sok akad, amelyet előbb kellene említeni).

Nem óhajtok vitába szállni Aradi Nóra Ferenczy Károlyra vonatkozó megállapításaival. Jórésztükkel azért nem, mert egyetértünk velük. Másrészt azért nem, mert Ferenczy és Nagybánya kapcsolata, mint ahogy a szerző is véli, az eddigieknél pontosabb, szinte mikroszkopikus vizsgálatot érdemel. Újabb műtörténeti irodalmunk azt vallja, hogy Hollós volt a nagy alapító, egyben a motor is, Thorma a legaktuálisabb mester, Réti, mellesleg néhány remekmű alkotója, az elmélet és rendszerezés. Itt nem elég a meggyőződés hevülete, érveket kell felsorakoztatni. Németh Lajos Hollós könyvével kapcsolatban egy döntő szempontot felhívtam a figyelmet. „Honnan jön Ferenczy Hegyibeszéde, Grünwald Bécek között, Glatz korai figurális tájképeinek sora, mely egy nyelven beszél? Ezt is meg lehet mondani, mert pontos évszámok állnak rendelkezésünkre. Ezt a stílust Ferenczy Károly kezdeményezte. 1892-ben még Szentendrén, finom naturalista korszakában festette felesége arcképét, egy kicsiny szintelen képet, amely már szakít a finom, sima előadási modorral, a művész szélesen és pasztózusan rakja fel a színeket. Egy évvel később, 1893-ban készült a szembenéző müncheni Önarkép, utána egy évvel az Ádám. A nagybányai közös stílus, az ember és táj meleg és egyben misztikus kapcsolata ezekben a Münchenben készült vásznakkal immár teljesen kialakult, készen áll. Ezt az új nyelvet, amely az

Ábrahám áldozatán, a Háromkirályokon keresztül a Márciusi esthez vezetett, nem Hollós találta meg, de nem is Grünwald, Glatz vagy Thorma, az kétségtelen.”

Ki kell emelnem Aradi Nóra elemzéseinek beható részletezését és árnyalatosságát. Meg kell dícsérni azt a filológiai gondos munkát, mellyel Réti képeit összegyűjtötte. Kétszázötvenkét képet ismer vagy tudomása van róla, senki nem feltételezte ezt a viszonylagos termékenységet.

Végezetül hagytam néhány apróbb észrevételemet. A *Hajnali hangulat* félmeztelen, nadrágban, a szemlélőnek háttal bandukoló munkását igen valószínűen Ferenczy Károly ihlette meg a Szentendrén készült, eddig nem is reprodukált Tékozló fiúval. A test fáradt vonsozása is azonos mindkét képen.

Puvís de Chavannes-ről csak annyit írni, hogy „a modern falképfestészet e francia kísérletezője” (32. lap) kicsit kevésnek tűnik.

Egyhelyütt Wieser Alajos (27. l.) másutt (31. l.) Réti Alajosné neve szerepel. Jelezni kellene, amennyiben már az apa megmagyarosította nevét.

A nagy Réti-kiállításon, amely nagyrészt ugyancsak Aradi Nóra érdeme, nem egy látogatónak tűnt fel a mester aktrajzainak unalmas szárazsága. Ugyanakkor ezekben a rajzokban sokkal erősebb szecesszionista ízt érzek, mint amennyit Aradi feltételez és kimutat.

Az alapos bibliográfiából hiányzik Rózsaffy Dezső francia nyelvű cikke Ferenczyről, amelyben Rétiről is szó van (*Gazette des Beaux-Arts*, 1928).

Néhány magyartalanságtól (kiirt, 33, 63, 149. l., eluralkodtak 57. l., kiteljesedik 100. l., portréírozás 144. l.) eltekintve, stílusa gördülékeny és változatos.

Boldog lennék, ha Rétihez hasonlóan jelentékeny mestereinkről ilyféle kimerítő monográfiák minél hosszabb sorozata minél előbb napvilágot látna. Nagyra értékelem a hatalmas és szeretetteljes munkát, mely e monográfiát életre hívta, épp ezért kandidátusi értekezésnek elfogadni ajánlom.

GENTHON ISTVÁN

RADOCSAY DÉNES OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az újabbbkori művészettörténeti disszertációk sorában Aradi Nóra műve a harmadik. Az első, Hollós Simon művészetről írott terjedelmes tanulmány volt, a második — régi adósság törlesztése — Munkácsy monográfia, s a harmadik, a ma megvitatandó munka, Réti Istvánnal foglalkozik. A nagybányai iskola első, vezető mesterének művészetét elemzi az első, az iskola alapítói közül a legtovább élt mesternek, a csoportosulás esztétikusának és történetirójának életét, munkásságát helyezi mérlegre a harmadik. S véletlen-e vajon, hogy e három újkori disszertáció közül kettő a nagybányai művészet két jelentős egyéniségét tárgyalja? Véletlen-e, hogy éppen fiatalabb kutatóink fordulnak elemző kíváncsisággal és érdeklődéssel Nagybánya hagyatéka felé? Azt hisszük — aligha. Ha a művészetek történetében szigorú következetességű fejlődésvonal állapítható meg, úgy nem kevésbé logikus és törvényszerű, s az előbbtől többnyire elválaszthatatlan a folyamat a művészetekkel foglalkozó történetírásban is. Éppen korunkban: ami a ma számára a legtöbb problémát vagy tanulságot rejt, az egyben a közelmúlt mielőbb megoldandó kérdése is.

Néhány éve Réti István életműve vékonypénzű témának ígérkezett volna, ma, gyűjteményes kiállítása után, szükségtelen a témaválasztás jogosultságát bővebben indokolni, sőt a művész életpályájának sokoldalúsága a megszokott monográfiák kereteit meghaladó gazdag és összetett problémakörökhöz vezet. Korábban néhány képéről tudtunk csupán, napjainkra művészete századeleji képzőművészeti kulturánknak megbecsült és mennyiségileg is számottevő értékévé vált; esztétikája, művészeti elmélete a második világháború előtti polgári művészeti nézetek egyik alappillére.

Aradi Nóra Réti István teljes életművének feldolgozását tűzte ki feladatául. Közismert tény, hogy a finom szavú festő Rétinél időnként jelentősebb volt az iskolaszervező, a pedagógus, az esztétikus, az író. Sokoldalú tevékenységét egyaránt figyelemmel kísérni nem csekély feladat s a monografus vizsgálódása a szűkebben értelmezett művészi fejlődésvonaltól gyakran kényszerül eltérni és az esztétika, művészetnevelés, kultúrpolitika területein is megbízható ismeretekkel vétezní fel magát. Aradi Nóra összetett és széleskörű feladatát jól oldotta meg.

A szokástól eltérően említsük az első helyen gondosan összeállított tudományos apparátusát, említsük beható forráskutatásait. A mű jegyzetanyaga a szokatlanul gazdag művészlevezélezből bőven merít — tanulságait helyesen értékesíti a szerző. A felhasznált irodalom jegyzéke a témával összefüggő kiadványokat, tanulmányokat öleli fel. Ezt követően Réti írásművei sorakoznak időrendben. A mester oeuvre katalógusa — figyelemre méltó — 212 festmény ismeretéről ad számot, ehhez a Kiss József költeményeire készített illusztrációk, valamint az egyes festményeket megelőző grafikai tanulmányok — természetesen Réti grafikai munkásságát illetően teljességre nem törekvő — időrendi jegyzéke csatlakozik. Mindezt a megjelenendő kötet képlajstroma zárja. Az apparátus gondos, megbízható munka eredménye. Az oeuvre katalógusban — bár az egyes művek irodalmát nem közli — felsorakoztatja a képek reprodukálásának helyét s kiállításon való szereplését, természetesen közli — ahol megállapítható volt — a festmények szokásos katalógus-adatait. Közbevetve említjük meg, hogy e katalógus-adatok a kötet képlajstromában

szükségtelenül megismétlődnek, itt elég lenne csupán annyi adat közlése, amennyi az oeuvre-katalógusban való tájékozódáshoz kívánatos.

A katalógusok, jegyzékek hiteles képet vázolnak az előkészítő-anyaggyűjtő munka lelkiismeretességéről, s ezzel kapcsolatban bíráló megjegyzésünk egyedül a Réti levelezésének csupán jegyzetszerűen való közzétételét illeti. E levelezés rendkívül gazdag, meglehetősen széleskörű. Megérdemelte volna, hogy a szerző ezt az újkori művészetünk történetére vonatkozó oly fontos forrásanyagot regeszta-jegyzékben tegye hozzáférhetővé. Annál is inkább, mivel e levelezés tanulása Réti művészetén, vagy a nagybányai iskola történetén túl mutat, s az egyidejű magyar képzőművészeti életre, művészeti politikára, művészeti nevelésre vonatkozóan is hasznos adatokat rejt. Regeszta-szerű publikációja tenné lehetővé a becses forrásanyag szélesebb körű eredményes kiaknázását.

A gondos anyaggyűjtő-előkészítő munka vetette meg a disszertáció alapjait. A szerző lelkiismeretes következetességgel és megbízható tájékozottsággal szerkeszti, építi mondanivalóját. Következetes figyelemmel kíséri végig Réti életpályáját. Elemzéseinek, történeti rajzának természetes gerincét a művészi alkotások sora adja, de ott, ahol Réti festői tevékenysége apad, és pedagógiai, elméleti és művészetpolitikai érdeklődése növekszik, következetes figyelemmel kíséri tovább a mester pályáját mellék- vagy helyesebben párhuzamos más fővágányain is. Így kerekedik a Réti monográfia olyan szerves egésze, amely az egyéni festői fejlődésen túl a kor egész művészeti életének egy-egy jelentős darabját is láttatja. A Réti életművétől elválaszthatatlan kitérők a korszak kulturális egészéből többet is megmutatnak, mint amennyi közvetlenül kapcsolódik Réti oeuvrejéhez, s így e kitérők során mond a szerző véleményt művészeti közéletünk fő jelenségeiről is. A Réti pályafutásának megértéséhez szükséges szélesebb tárgyalásmenet, elsősorban Nagybánya kérdésének következetes figyelemmel kísérése, művészi közelmúltunk jelentős problémáit érinti, Aradi Nórát következetes marxista állásfoglalásra készíti. A disszertáció logikus szerkezetű, kerek kiegyensúlyozott egészet alkot. Igényes tudományos vértetete különösen örvendetes jelenség huszadik századi művésztörténeti kutatásunk máig gyéribben művelt területein.

A disszertáció vitatható tételei, úgy véljük, három kérdés köré csoportosíthatók. Vitatható fejezet-beosztása, vitatható egyes elemző részeitének belső terjedelme-aránya és végül vitatható néhány értékelő megjegyzése, gondolata, következtetése.

A munka 12 fejezetre oszlik. Így, Rétinek kerek ötven esztendő művészi pályafutására gondolva, durva általánosítással, mintegy négy-öt év jut egy-egy fejezetre. Úgy véljük, hogy a mű ezen beosztása túlzottan tagolt, hogy a jelen szerkezet szükségtelenül kis darabokra szabja Réti nyugodt ütemű életpályáját. Az egyes fejezetek ily módon nehezen teljesíthetik eredeti hivatásukat: közös zárt keretbe fogni a nagyobb egészből azt, ami szorosabban együvé tartozik, s ami az egészen belül is kerek szerves egységet alkot. E túlzott tagolás következménye, hogy az egyes fejezethatárok gyakran esetlegeseknek tűnnek — példaként a IV—V. és a VIII—IX. fejezeté —, hogy Réti művészi és emberi fejlődése nem oszlik oly biztos körvonalú szakaszokra, ahogy a nagyobb egységeket együtt tárgyaló belső szerkezetből ez önként adódnék. Helyes lenne, ha a szerző műve szerkezetét revízió alá venné, s mondanivalóját nagyobb egységekbe csoportosítva tárná olvasója elé. Így világosabb lenne műve áttekintése, így tömörebben szólhatván az egyidejű általános művészeti helyzetről is, szövege plasztikusabbá válnék. Helyes lenne, ha az egyes fejezeteket címekkel látna el, jó segédesszé ez, néha fegyvermezője is, a szerzőnek és az olvasónak egyaránt.

A szerkezeti beosztást követően, másodsorban a disszertáció belső arányait véljük vitathatónak. Úgy hisszük, hogy egyes képelemzéseinek terjedelme, valamint a nagybányai művészetről általában mondottak helyenként rövidebben fogalmazva a mű tömörségének javára válnának. A kérdés részletesebb megvitatása

azonban nem célunk. Elégetlenül ismerjük ehhez Réti oeuvrejét, s ugyanakkor a huszadik századról szóló tudományos vértetettségi művészeti irodalmunk szükségszerűsége önmaga is indokolthatja a bővebb beszédet, a 350 oldalas szövegrész terjedelmét. Úgy hisszük, hogy az opponensi vélemények kapcsán a szerző még egyszer áttekintve munkáját, maga határozhatja majd meg a legbiztosabban az egyszerűsítés és tömörítés módját, mértékét.

Bíráló megjegyzéseink harmadsorban a disszertáció néhány értékelő-összefoglaló megállapítását, következtetést illetik. E megjegyzéseink olyan kérdések megvitatását célozzák, amelyek a munka egy-egy részletére vonatkoznak ugyan, de a mű egész elvi konstrukciója szempontjából sem közömbösek.

Az első fejezet a századvégi művészet általános helyzetével foglalkozik, s itt érthetően sok szó esik az akadémizmusról. Aradi Nóra szerint „A századvégen festészetünk legáltalánosabb irányzata az akadémizmus volt. Azért eresztetett mély gyökereket a művészek és a közönség körében, mert egy adott korszakban szükségességük bizonyult, mert a XIX. század derekán művészetünk nem juthatott volna előbbre az akadémikus módszerek nélkül”. Később arról ír, hogy az egész akadémikus művészeti-oktatási módszer a XIX. századra elavult, hogy nem tudott már közel férközni a kultúrát hordozó új közönséghez. Ír arról is, hogy az akadémiai képzés nálunk a század közepén a haladást szolgálta, ír az akadémiák és a XIX. századi történeti szemlélet kapcsolatáról, szól a századvégi naturalizmus és akadémizmus összefüggéseiről. Mindez világos és helyes. Vitatható azonban a szerző ezután következő tétele, amely szerint „A bomlási folyamat nálunk nem az akadémiákon tanultak elvetése, hanem azok átalakítása útján indult meg.” Példaként Munkácsyt, Révész, Patakyt, Biharit, Thormát, Hollósy, Kosztát, Pényest, Mednyánszkyt, Mészölyt, Paált, Székelyt említi. Persze, az akadémikus irányzatban belül is lehettek és voltak tehetségek, akik feszegették az akadémizmus tartalmi és formai kötöttségeit — említsük Székelyt —, de voltak, akik az ifjúkori tanulóévek után egyszerűen hátat fordítottak minden akadémikus előírásnak — említsük az idézetek közül Thormát vagy Kosztát. Végeredményben a probléma lényege nem is az, hogy az akadémikus irányzat bomlása az ott tanultak elvetése vagy azok átalakítása útján indult-e meg. A valódi tehetségek az akadémizmus tartalmi szabványait nyilvánvalóan elvetették, festő-technikai eredményeit pedig saját ízlésük, igényük szerint átalakították. Lényegesen inkább azt éreztük, hogy ez az akadémizmus termelte azt a műcsarnoki naturalizmust, amely a giccs termőtalajává vált, hogy ez az akadémizmus volt egyik forrása polgári képzőművészeti kultúránk kettéválásának, hogy ebből az akadémizmusból fejlődött az a naturalizmus, amely a sokszor emlegetett kispolgári ízlés táplálója és terjesztője volt, s hogy valódi tehetségeink egyik fő feladatuknak éppen ennek a legyűrését tekintették. Hogy az előbbi széles tömegbázissal rendelkezett, jóideig a hivatalos művészetpolitikával az élen, az utóbbi pedig a művelt polgárság egy vékony rétegét tudhatta csak maga mögött. Mindebből következően tehetségeink figyelmét fokozottan e naturalizmus elleni küzdelem kötötte le — ha a viaskodás látszólag oly anakronisztikus módon folyt is, mint Ferenczy arisztokratikus zárkózottsága — s részben ezért is, természetesen egyéni hajlamuk szerint különböző módon és mértékben fordult kevesebb figyelmük a századforduló társadalmi-művészeti problémái felé. Nem hallgatható el az sem, hogy a műcsarnoki képáradatban a novellának, az elbeszélő témának oly széles sorai vonultak fel. Aradi Nóra is ír erről: „Még az olyan jellegű mondanivaló is, amely a legáltalánosabb szociális problémára, a társadalmi nyomorra hívta fel a figyelmet, megszokott téma lett...” s a jelenség az ellenhatás törvényei szerint is a nem novellisztikus, a nem narratív tematika irányába terelte a nagybányaiakat. A század elején vagy akár a múlt század végén képzőművészetünk haladásának az akadémizmus kétségkívül komoly nehezítője — emlékezzünk a

nagytekintélyű Benczurra — a bajok alapvető forrása azonban nem ez, hanem a polgári képzőművészeti kultúra Európa-szerke megfigyelhető kettőssége. Az az akkor feloldhatatlan ellentét, amely a társadalom széles rétegeinek a sivár naturalizmuson nevelkedett ízlése és az előbbrejutásért küzdő művészek magára hagyottsága, vagy csak szűkkörű megértettségére s így egyre inkább egocentrikus szemlélete között volt tapasztalható, nemcsak az általános helyzetet bonyolította a korábbi századokéhoz nem hasonlítható módon, hanem mélyítve a szakadékokat és fokozva a kettősséget, az absztrakt és nem figuratív művészetek kialakulásának lehetőségeit is megteremtette.

Több szálal kapcsolódik e kérdéshez a következő is. Az impresszionizmus és Nagybánya viszonyának elemzése kapcsán Aradi Nóra arról ír, hogy ez a rokonság közvetett volt, í eredményeiről, ír buktatóiról. „A nagybányaiak, ha nem is a kezdet kezdetén, de néhány évvel a telep megalakulása után már rendszert próbáltak formálni az európai festészet általuk elfogadott elveiből, és hosszú évek szívós küzdelmével bizonygatták azoknak jogosságát. ... A nagybányai iskola szerepe megkönnyítette festőink tájékozódását a XX. század művészeti kavargásainak évezedeiben, de kiutat nem adhatott, mert maga is hamarosan — néhány évvel alakulása után — a művészet társadalmi szerepének tagadása alapján kínálta fel a művészeknek a táj, a látvány menedékét.” Később arról szól, hogy a kapitalizmusban a társadalom és a művészet kapcsolata megbomlott, s ez vezetett a művészet anarchiájához.

A szerző hosszabban kifejtett gondolatmenetének csupán két pontjához szeretnénk néhány rövid megjegyzést fűzni: a nagybányaiak táj- és látvány-menedéke másutt is hangoztatott tételéhez és a nagybányaiak, valamint a társadalom kapcsolata problémájához.

A tájélmény, a tájbárázolás kétségkívül jelentős tényezője a nagybányai művészetnek, mégsem oly kizárólagos, legalábbis az első nagybányai nemzedék művészetében, ahogy a disszertáció néhány mondatából erre következtetni lehet. Réti-ről éppen Aradi Nóra mutatja ki, hogy művészete mennyire emberábrázoló, Hollósy tájainak java már Técsőn készül, Thorma művészetét éppen nem késői tájai jellemzik, végül Petrovics Elek Ferenczy albumát lapozva végig, vagy Genthon Istvának a Ferenczy portrékról írott tanulmányára emlékezve, a legnagyobb nagybányai mester arcéle is első sorban figurális festőként rajzolódik ki előttünk. Több-ször s jogosan hangoztatja a szerző Nagybánya több szolamúságát. Ha a táj-menedék elmélet szó szerint igaznak bizonyulna, nemcsak festészetünk történetének színes mezője válnék fakóbbá, nemcsak művészettörténetünk oly fontos kompozíciói rekednének ez elmélet határolta téren kívül, mint a Honvédtemetés, az Aradi vértanúk, a Józsefet eladóják testvérei, a Rákóczi induló stb., hanem a századforduló polgárságáról elének vetülő kép is lényegesen szegényebbé válnék. Gondoljunk csak éppen Réti interieurjeire vagy a pompás Malonyay portréra, mely az ábrázolt valódi értékeinél jóval többet nyújt, s amely mögött valójában Ferenczy polgár-szemlélete rejlik.

Bővebben ír a szerző arról, hogy a kapitalizmusban a társadalom és a művészet kapcsolata megbomlik. Réti és Nagybánya tárgyalása során fűzzük hozzá, hogy itt gyengül, átalakul, módosul csupán, s ez is az általános kulturális helyzet törvényszerűségeiből, nem pedig a nagybányai művészek szándékából következik. Hollósy több levelében szól arról, hogy itthon mennyire csak a műcsarnoki piktúra kell a közönségnek, több levelében csendül meg a vágy, hogy művészetét széles körben megismerjék és megbecsüljék. Thorma nyíltan meg is mondja: az Aradi vértanúk külföldön nem eladó, mert képét Magyarország számára festette. Természetesen e festői vágyak, e szélesebbkörű elismertetésre való törekvés nem változtatják meg a kulturális fejlődés fő tendenciáit, nem oldják meg a válságot, — utaljunk ismét a polgári

műveltség kettősségére. De el nem hanyagolható tényezők ezek, s bizonyoságai annak, hogy a társadalom és művészet közötti, vagy esetünkben pontosabban fogalmazva: a társadalom egyes rétegei és a Nagybánya közötti szálak ha megrikultak is, nem szakadtak el véglegesen.

E nagybányai művészetben kétségtelenül érződik már a törekvés valamifajta „tisztá művészet” iránt, a cél azonban nem az elzárkózás, hanem a sivár naturalizmus legyőzése s a magyar képzőművészeti kultúra megnevelése, felemelése. Lehet, hogy a „tisztá művészet” elvéről Réti másként írt, hogy e kérdésről másként vélekedett, mint ahogy mi ma műveiből s a nagybányaiak művészetéből következtetünk. De álljon itt emlékeztetőül Aradi Nórának Ferenczyvel kapcsolatban írott két mondata: „Nem első eset a művészet és különösen a modern képzőművészet történetében, hogy egy művész munkássága emberi igazságában, pozitívumaiban túlszárnyalja a szemléletét, a világnézetét. S ha a mű és szándék a nagy művészeti korszakokban fedí is egymást — a polgári kultúra dekadenciájának korában nem szabad a lehetséges kettősséget szem elől tévesztetni, sőt komoly történeti tényezőként kell vele számolni.”

Utolsó kisebb megjegyzésünk Réti nacionalizmusát illeti. A szerző a Kiss József portréról szólva úgy vélekedik, hogy a költő hazaszeretete és a festő nacionalizmusa között válaszfal meredezett. Szó esik e nacionalizmusról másutt is. A disszertáció forrásanyagát, amelyből a szerző e megállapításra jutott, csak nagyon hiányosan ismerjük, mégis úgy véljük, hogy a kérdés bővebb taglalást érdemelne. Helyezzük egy mérleg egyik serpenyőjébe a negatív jelenségeket s a másikba Réti műveinek szép sorozatát, lelkes pedagógiai munkásságát, a magyar képzőművészeti kultúra érdekében tett buzgólkodásait, s nem hisszük, hogy a mérleg nyelve nyugalmi állapotától túl messze lendülne. Hogy mely irányba és mily mértékig, pontosabban meghatározni: a feladat éppen ez. Úgy hisszük, hogy szép képeinek együttese, gazdag életpályája — ha tévedésekkel, buktatókkal is tüzdelte — lehet oly hazafias tett, mint más esetben az övétől eltérő szemléletű megnyilatkozás. Ismerjük jól Réti lokálpatriotizmusát, ismerjük úri-polgári szemléletmódját. S mindezt ismerve a meghökkenő éppen az lenne, ha az impérium-változás nem keltett volna benne keserű hangulatokat, ha szóltanul síklík el olyan események fölött, amelyek a legelevenebb énjébe vágtak, amelyek oly kedves Nagybányája, a maga hite szerint a magyar művészet megújítója körül merőben új helyzetet teremtettek. Természetesen nem arról van szó, hogy leveleiben megfogalmazott nézeteit nyakatekert okoskodással másként értelmezzük, mint ahogy azok íródtak, hanem arról, hogy kíséreljük meg e mondatokkal egyidejűleg ítélet alá vonni a művész festői hagyatékát, sokirányú tevékenységét is. S mindezek együttes mérlegelése után alakítsuk ki véleményünket hazafisága és nacionalizmusa kérdésében.

Elmondott észrevételeink a disszertáció egy-két részletét, gondolatát, megállapítását illeték csupán. Véleményünk néhány esetben eltért a szerzőétől, néhány esetben csupán módosítani, vagy kiegészíteni igyekezett azt, s nem volt ellentétes az övével. Összegezve végül is meg kell állapítanunk, hogy a disszertáció gondos forrásfeltárás alapján készült. Anyaggyűjtése a szerző alaposságát dicséri, elemzése plasztikus képet rajzolnak Réti művészetéről. A disszertáció által vázolt társadalmi és művészeti összefüggések rajza széleskörű tájékozottságról és megbízható ítélőkészségről tanúskodik. Bíráló észrevételeink a mű vitathatatlan erőit nem csorbítják. Ez XX. századi művészetünknek első teljességre törekvő, tudományos vértetű monográfiája. Mindezek alapján javasoljuk tehát, hogy a TMB Aradi Nóra disszertációját fogadja el, s számára a kandidátusi fokozatot ítélje meg.

RADOCSAY DÉNES

Köszönöm Genthon István és Radocsay Dénes kandidátusok elmélyült bíráló munkáját. Mindenekelőtt azt, hogy — elismerő észrevételeik mellett — hangot adtak kétségeiknek és ellenvéleményüknek is. Ezzel lehetővé tették, hogy újabb érveléssel kiegészítsem disszertációm néhány elemzését.

Védekezésemben három fő kérdés köré csoportosítom mondanivalómat, amellyel az opponensi véleményekre válaszolok:

1. A Réti-monográfia szerkezeti felépítése és szerkesztésének egyes kérdései.

2. A nagybányai művészcsoporthoz történeti értékelésnek és az előzményeknek felvetett problémái.

3. Réti világnézeti, emberi magatartásának vitatott vonásai.

Mindhárom kérdés-csoportban rámutatok azokra a módszertani szempontokra, amelyeket munkámban követtem, és a célra, amelyet e munkával el kívántam érni.

A Réti-monográfia szerkezeti problémáit Radocsay Dénes érintette. Sokallja a tizenkét fejezetet, ami szerint — átlagos számítással — négy-öt év jutna egy-egy fejezetre. Az opponens úgy véli, hogy az anyag áttekinthetőbb lenne, ha nagyobb fejlődéstörténeti, tartalmi egységekre osztódna. Elfogadom azt, hogy fejezet-címek könnyítenék az olvashatóságot, és hogy a belső arányosság érdekében egy-két elemzést még tömöríteni lehetne. Az opponens által a fejezet-beosztástól megkívánt rendszerral azonban nem tudok egyetérteni.

Tudatosan nem törekedtem a fejezeteknek valamilyen egymás közötti arányosítására. Véleményem szerint nem az a lényeges, hogy arányosan képviseljük-e Réti művészetének egyes korszakait, sem az, hogy minden esetben egy-egy körülhatárolható, ún. festői korszakot foglaljunk-e össze.

Réti munkásságának ismeretében indokoltnak ítélem, hogy külön fejezetben emeljem ki például a Kiss József-illusztrációkat, éppen eddigi kutatásuk viszonylagos elhanyagolt volta miatt — ez az opponens által említett IV. fejezet. Csakis így volt lehetséges, hogy a nagybányaiak e jelentős, közös munkáját Réti szempontjából áttekinthetőbben és elemzőbben tárgyaljam. Külön fejezetre érdemes a Honvédtemetés is, Rétinek e fő műve: a kép művészi sajátosságai és eszmei mondanivalója olyan gazdag, sokoldalú egységgé fonódnak, hogy elemzésük nem kapcsolható össze Réti egyetlen más alkotásával sem. Ugyanakkor indokolt volt például Réti életének utolsó negyedszázadát két fejezetben tárgyalni, annak ellenére, hogy egykori festői törekvései elbirták volna a közös fejezetben való megemlékezést. Ám a periodizációt ezúttal nem a festő-munka változása indokolta, hanem az a változás, amely 1930 körül következett be az egész magyar képzőművészeti életben és Réti írásműveinek a jellegében is.

Jogosnak tartom Radocsay Dénesnek mint szakembernek a kérdés-felvetését. Bennem is felmerült a kétség, hogy helyes-e például széttagolni a VII–IX. fejezeteket, amelyek a század első évtizedének a munkásságát foglalják magukba. Azt az évtizedet, amelyet — ha nagyon körül akarunk határolni — „napos korszaknak” nevezhetünk Réti festészetében. Magam sem határoztam el könnyen a három fejezetben való tárgyalást, annál is inkább, mert Réti munkásságát vizsgálva, alig van arra lehetőség, hogy a modern festő-munkásságok nagyrészehez hasonló formai egységekre, és ezen alapuló korszakokra osszuk oeuvre-jét — holott az ilyen szerkezetet eléggé megszokták a művészettörténeti könyvek olvasói.

Engem azonban mindenekelőtt az érdekelt, hogyan változott Réti festészetében az alkotói folyamat, és hogyan nyilvánult meg ebben emberi magatartásának, világnézetének alakulása. Ezért is szántam olyan nagy szerepet munkámban a képelemzéseknek. Más szemlélet, más mondanivaló indította el a Krisztus-téma ürügyén készült kompozíciók körét — egyedül ekkor volt élete

folyamán tartós kapcsolata baloldali értelmiségi körökkel — és megint másfajta szemlélet és élményszerűség volt a gyökere az 1900-i Öregasszonyok-nak vagy az 1908-i Szobabelsőnek, amelyek az annyira változatos és ellentmondásos ún. napos korszak határkövei. Ennek elemzése és hangsúlyozása érdekében bontottam fejezetekre ezt az évtizedet.

Réti festői gyakorlata egyébként meglehetősen egyszerű volt. Végighullámozott rajta átmenetileg a napfény kedvelése, majd a sikserű dekorativitás szándéka, de mindvégig nyomon követhetjük fiatalkorának emberábrázolási igényeit, és mindvégig találunk oeuvre-jében olyan munkákat, amelyek formailag is a művésztelep kezdeti korszakának törekvéseire utalnak.

A monográfia szempontjából engem elsősorban az alkotó folyamat alakulása érdekelt, ennek belső, emberi rezdülései, a művészi szubjektum szerepének változásai és a művészi individuum megismerő készsége és tevékenysége. Ennek alapján igyekeztem jelentőségűkhöz mérten méltatni Réti egyes műveit és művészetének korszakait. Szerintem éppen ilyen módon követhető meg Radocsay Dénesnek a fejezet-beosztással szemben támasztott követelménye: „... közös zárt keretbe fogni a nagyobb egészről azt, ami szorosabban együvé tartozik s ami az egészen belül is kerek szerves egységet alkot”. Réti esetében a nagyobb fejezet-beosztással éppen a szorosabban együvé tartozó és a fejlődése szempontjából lényeges mozzanatok sikkadtak volna el.

A szerkesztési problémákkal kapcsolatban — ugyan-csak Radocsay Dénes által felvetett — egyéb észrevételekre az alábbiakban válaszolok:

Igen örömdetes számomra — különösen az elolvasott nagytömegű írásos anyag ismeretében —, hogy Radocsay Dénes igényli a levéljegyzék közlését, és kíváncsian tartaná a levelezési anyag ismertebbét. Szándékomban áll ugyanis jelen témával ilyen értelemben tovább foglalkozni, és idővel Réti leveleinek válogatását, s nem kevésbé vázlatkönyvi bejegyzéseit, töredék-írásműveit is, a levelek jegyzékével együtt, forráskiadvánnyként közzétenni. Ezt azonban további teendőknek ítélem, és nem olyan feladatnak, amely szorosan összefüggne a monográfia-írással. Az oeuvre-katalógus, a festményekhez készült rajztanulmányok jegyzéke, Réti nyomtatásban megjelent írásműveinek bibliográfiája szerintem feltétlenül kielégítő, elegendő apparátus egy Réti-monográfiához; többzernyi levél adatainak az ismertetése túlságosan megterhelné azt. További teendőknek ítélem ezt annál is inkább, mert a levelezési anyag, amint azt Radocsay helyesen megállapítja, elsősorban Réti korának művészetpolitikái, esztétikai, pedagógiai problémáiról, a művészkörtársakról mondhat újat. Jelen könyv kereteiből kikiváncsodik. A levelek jegyzékét érdekesebb úgy közölni, hogy azt megelőzze Réti válogatott leveleinek a publikálása, egy Réti-monográfia kötöttségeitől mentesen. A jelen munka anyaggyűjtése egyébként magában foglalja már a fent említett forráskiadvány bizonyos előkészületeit.

Itt jegyzem meg, hogy azért nem közöltem az egyes művek irodalmát az oeuvre-katalógusban, mert az annyira csekély, hogy nem adhat az olvasónak különösebb tájékoztatást. Ezért törekedtem arra, hogy az egyes képek elemzésekor rámutassak az azokkal foglalkozó fontosabb irodalomra is, és magában a szövegben utaljak a figyelemreméltóbb írásokra.

Ezek után rátérek az opponenseknek a disszertáció tartalmi-elvi mondanivalójával kapcsolatos bírálására.

Radocsay Dénes részletesen kitér az akadémizmusnak a dolgozatban érintett problémáira. Tulajdonképpen nem látok elvi különbséget az opponens és a magam fejtegetése között. Az, amit Radocsay nem ítél lényeges fejlődési mozzanatoknak, hogy ti. az akadémizmus bomlása az ott tanultak elvetése vagy átalakítása útján indult-e meg, vagy pedig azon kívül indult-e harc az akadémizmus ellen —, az az én munkámban elsősorban

a történeti időrendet, a fejlődési fokozatok egymásutánjának a jelzéseit foglalja magában. S ez lényegesen annyiban — bár magam sem fejtettem ki részletesebben —, hogy ennek jellege szorosan összefügg az egyes országok kapitalista fejlődésének folyamatával, sajátosságaival, ütemével. A magyar művészet fejlődése az olyan országokéra jellemző, amelyek viszonylag későn kapitalizálódtak, és sokáig viselték a feudális kötöttségek terheit. Ezért hangsúlyozom azt a folyamatot, és ennek lényegében nem mond ellent Radocsay fejtegetése sem, hogy az akadémizmus ún. belső bomlása megindult Munkácsyval és a nálánál kisebb mesterek egész sorával, és ez a szembenállás fokozódott egy sor más mesternél, még Nagybányát megelőzően és azzal egyidejűleg. Ezek között említtem Thorma Jánost és Koszta Józsefet is. A náluk fiatalabb Réti — aki Thormától kapta első művészet-szemléleti útmutatását — azokat az első évfolyamokat képviseli, amelyek már az akadémizmus teher-tételeitől mentesen indultak el pályájukon. Igaz, hogy a valóban tehetséges művészek ekkor már mind szembefordultak az akadémikus naturalizmussal. Ezt azonban elsősorban a történeti és társadalmi körülmények változása tette lehetővé, amit dolgozatomban érintettem is, és nem pusztán a tehetség. A tehetségek kibontakozásának társadalmi feltételeivel is számolni kell.

Teljesen egyetértek Radocsayval abban, ahogyan a polgári naturalizmus gyökerét és a kispolgári giccs elterjedését az akadémizmussal összekapcsolja. Magam is arra törekedtem, hogy megvilágítsam ennek világnézeti gyökereit. Ezért elemeztem a folyamatot, ahogyan a hivatalos művészetpolitika, a legkiáltóbban éppen a századfordulón, a millennium idején, a képzőművészet fejlődését befolyásolni és hátráltatni akarta, és ahogyan ezzel a művészek java szembeszállt. Egy helyütt ezt írom: „A csak látszatra, rész-igazságokra szorítkozó naturalizmusban művészeink jórésze, ha nem is tudatosan, de megérezték a régi, úri Magyarország kötöttségeit. A századforduló válsághangulatában, a monarchikus államrendszer belső bomlása közepette, az élenkülő nyugati gazdasági kapcsolatok idején ugrásszerű változás következhetett be. Egyik megnyilvánulása volt az a mód, ahogyan művészetünk igazodni kezdett a legelőrehaladottabb kapitalista ország, Franciaország művészetének eredményeihez. Ez tartalmi, formai változásokat eredményezett, amelyeknek szükségessége a művészek legjobbjában, különösen a fiatalokban akkor már követelőzően élt...”

Igaza van Radocsay Dénesnek abban, ahogyan a művészeti kultúra világszerte meginduló bomlására és ennek következményeire utal, egészen a nonfiguratív törekvésekig. Én magam azért mondtam le a gondolat továbbviteléről, mert munkám első fejezetéről lévén szó, csupán a nagybányai művésztelep kialakulásáig foglalkoztam ezzel a folyamattal. Radocsay Dénes gondolatmenetéhez még az alábbiakat fűzöm:

Általános jelenség Európában, és ez alól még Franciaország sem kivétel, hogy a polgári uralkodóosztály hivatalos igényei sokáig tanúsítottak bizonyos feudális ízlésről. Ahányszor az uralkodóosztály intézményes formában támasztott igényt a képzőművészettel szemben, arra mindig rányomták bélyegüket a feudális kötöttségek. Példaként álljon itt a mi történelmünkben a millennium, a parlament és a vár díszítése, az első világháborús emlékművek sora, vagy akár az 1938-as Szent István évforduló hivatalos megbízásai — tehát a felszabadulás előtti félszázad majdnem minden állami igénye. Ennek elejéről a kispolgári közönség vonzódása a giccshez, és ennek az igénynek a lényege tulajdonképpen a művészet fogalmának idealista értelmezése. A giccs is lényegében egy idealista szemlélet vulgáris megnyilatkozása: a képen, a szoborban a természeti valóságot formájában megszépítő jelenséget keresnek, és ez rendkívül megnehezíti a társadalmi valóságot, mely érzelmeket, szenvedélyeket, típusokat megjelenítő alkotás megközelítését és az abban megnyilvánuló művészi szubjektum megértését. Ennek alapján kétségtelenül igazat adok Radocsay Dénesnek abban, hogy „az előbbrejutásért küzdő művészek magárahagyatottságáról vagy csak szűk-

körü megértettségéről” szól. S bár igaza van Radocsaynak abban is, hogy ezt követte a művészek „egyre inkább egocentrikus szemlélete” — ennek alapvető oka mégsem az akadémizmusban megrekedtek és az onnan előbbrejutni akarók ellentéte, amit Radocsay — félreérthetően — a kultúra kettéválásának nevez. A kapitalizmusban a társadalmi fejlődést követni akarók, a művészetükben újat keresők előtt is leplezetten jelentkezett a valóság, burkoltak voltak a társadalom belső összefüggései. A művészt, mint a társadalomban élő egyént — ha csak osztályhelyzete és proletár öntudata nem tártá fel előtte a belső ellentmondásokat — úgy csupán a jelenségeket észlelhette, a látványt ragadhatta meg, és a valóságtól elszigetelődő szubjektumában keresett menedéket. Nem feladatom most elemezni azt a történeti folyamatot, amely arra kötelez bennünket, hogy behatóan kutassuk, a kor minden jelentős művészegyeniségének munkásságát vizsgálva: hogyan tudott a művész megbirkózni a társadalom és a közjeje ékelődő szakadékkal, hogyan szállt szembe azzal, vagy hogyan alkudott meg vele. A folyamat legfontosabb következménye a művészet és a közönség eltávolodása egymástól: egyrészt a közönség ízlésének, érdeklődésének bizonyos stabilizálódása az akadémikus eredetű naturalizmus keretei között, másrészt a művészek egyre elszigeteltebb és egyre inkább elszigetelődő újat keresése, s menekvésük, hogy a társadalomfölbőltséget vélt lehetőségei között vélt művészi szabadságot biztosítsanak maguknak. Ami ebből Nagy-bányára és az iskola későbbi nemzedékeire jellemző, arra kitértem a megfelelő fejezetekben. Az első fejezetben — mint már említettem — csak Nagy-bánya előzményeinek és feltételeinek főbb vonásait vázoltam, anélkül hogy belemélyedhettem volna a kapitalizmus és az imperializmus képzőművészeti kultúrájának részletesebb történeti összefüggéseibe vagy akár a kultúra kettéválásának problémájába. Ennek lényege azonban nem az akadémikus naturalista és az attól eltérő, újat akaró törekvések kettőssége, hanem a burzsoázia és a proletariátus pozícióját tükröző törekvések polarizálódása.

Nem akarom Réti ürügyén érinteni minden ezzel kapcsolatos mondanivalómat. E problémák azonban annyira érdekfeszítőek és megvitatásuk annyira szükséges, hogy jelenleg folyó tudományos munkám témája éppen az elmúlt évszázad művészeti törekvéseinek ilyen értelmű történeti, esztétikai elemzése és a mában való jelenlétük kutatása.

Együttesen foglalkozom az opponensek azon tartalmi észrevételeivel, amelyekkel a nagybányai hagyomány értékelését és más-más oldalról az ún. „nagybányai egységet” és a nagybányai elméletek értékelését érintik.

Az opponensek mindegyike a korszak kiváló és alapos ismerője. Nyilvánvaló, hogy nem őket és általában nem a kollegákat akartam meggyőzni a kutatók előtt ismert történeti tényekről. De nem hagyhattam figyelmen kívül azt, hogy az elmúlt évtizedek kritikai munkássága s a szavakban terjedő értékelések, méltatások alapján kialakult a közönség és a művészek körében olyan vélekedés — mondhatjuk azt is: közvélemény —, hogy Nagy-bánya, ellentétben más csoportosulásokkal, bizonyos fajta művészeti és szemléleti egységet képviselt. Nem kevésbé terjedt el az, hogy Nagy-bánya jellegzetes „műfaja” a tájkép. A közvélemény pedig maga is történeti tény, amellyel az értékelő munkában számolnunk kell. Egész művésznemzedékek nőttek fel Nagy-bányán, és azt követően, a harmadik nemzedék óta is nálunk, amelyekben így él ez a hagyomány. Ennek messzemenő figyelembevételre és elemzésre az én munkámban szemléleti kérdés, és ezen nem változtathatók.

Genthon István azt mondja: „Nem helyeselhető semmiképpen a jelölt állítása, hogy Nagy-bánya nem volt egységes. Egy festőkolónia teljes, ideális egysége ugyanis nonszensz.” Ún. ideális egység feltételezését magam is nonszensznek tartom, és nem azért hangsúlyoztam Nagy-bánya sokrétűségét, mintha hiányoltam volna egységét. De nem hagyhattam figyelmen kívül néhány történeti körülményt. Azt, hogy nem egyszer állították szembe a szolnoki művésztelep sokrétűségével

Nagybánya bizonyos egyértelműségét; nem egyszer hivatkoztak a nagybányaiak szemléleti egységének a példamutatására a húszas-harmincas évek művészeti kavargásai idején, felkínálván a táji szépség menedékét a fasizálódó társadalom polgári szemléletű művészeinek. S mint egységes, egyértelmű, követendő hagyományt idézték fel fiatal művészeink előtt az 1954–1957-es években is, amikor is egy *eltorzított* Nagybánya-hagyományra hivatkozván álltak ki sokan a művészeti szabadság anarchikus polgári értelmezése ellen, tagadván a téma jelentőségét és művészetellenesnek bélyegezván a művész társadalmi mondanivalóját.

Írtak és beszéltek Nagybánya egységéről, érveltek azzal, és minthogy munkámban nem elsősorban az első nemzedék alkotásaival foglalkoztam, hanem — Réti nyomán — félézrednyi képzőművészetünk nagybányára utaló vonásaival, e művészeti mozgalom társadalmi hatásával —, a tényleges hagyomány mellett a vélt hagyomány is témámba tartozott.

Genthon István érvei és az én munkám között az a módszerbeli különbség, hogy én a történeti és esztétikai összefüggések feltárásában figyelembe vettem azt is, amit e hagyományról a fiatalabb és a ma fiatal festőnemzedékek elképzelnek, hiszen, elsősorban éppen Réti-re hivatkozván — nem egyszer indokolatlanul — mint Nagybánya ideológusára. Nemcsak magukkal a művekkel foglalkoztam, hanem azok társadalmi hatásával is, és ebbe nagymértékben belejátszottak a műveket kommentáló elméletek.

Hasonló alapon kell vitába szállnom Radocsay Dénes megjegyzéseivel, amelyekkel az ún. nagybányai táj-elmélet tárgyalását illeti. Véleményem szerint az opponens figyelmen kívül hagyta azt, hogy e problémát mozgásában elemeztem, s mint tendenciát, mint folyamatot mutattam be. Magam is kiemeltam, hogy mennyire ellentmondásos annak hangsúlyozása, hogy a tájfestés a nagybányai művészet specifikus vonása. Jelentkezését és tudatosodását magam is szembeállítottam a vezető mesterek nagyon is változatos munkásságával, alkotásaik emberábrázolási törekvéseinek értékével. De a tendencia fennállt, tudatosan jelentkezett már a Hollósy távozása után alakult szabadiskola pedagógiájában. Ezt bizonyítja a második nemzedék fejlődése és a harmadik nemzedék nagyrésze is. Ennek elgondolkodtató bizonyítéka az is, hogy mennyire közönyösen hagyták a nagybányaiakat — a század első évtizedétől kezdődően — a társadalmi változások és történelmi események. Nemcsak a Tanácsköztársaság művész-agitátorainak a sorába nem jutott egyikük sem, hanem az első világháború emberi mondanivalója elől is a szép bányai tájba menekültek. Az első világháború szenvedései és terhei egyetlen nagybányait sem ihlettek alkotásra a sok-sok művész közül, akik Mednyánszkytól Pór Bertalanig, Egrytől Vaszaryig az ország és az egyén kiszolgáltatottságának megrázó élményeit megjelentették.

Ekkor már a művészeti közvéleményben is elterjedt és megerősödött olyan nézet, hogy Nagybánya lényege bizonyos fajta tájfestés. Ezt vállalták a második nemzedék mindazon tagjai, akik megmaradtak a törzsgárdában. Munkámban idéztem Thorma Jánosnak 1926-i levelét, amelyben panaszkodott Rétinek: nincs kit maga helyett javasolnia az iskola vezetésére, mert a számbajöhetők közül — akik mind a második nemzedék képviselői — senki sem tud figurát festeni. De hivatkozhatam volna Réti nem egy fiatalabb, volt főiskolai növendékének tapasztalatára, amely szerint a főiskolai tanulmányok folyamán legfeljebb egy-két fejet festettek Rétinél, és főként tájfestést tanultak.

E problémák későbbi vetületeinél azonban nem kevésbé fontos az, ahogyan mindez a század első évtizedében elindult. Ezért elemeztem viszonylag részletesen Réti vívódásainak belső ellentmondásait: ő Ferenczy szavakban kifejezett szemléletének értelmében törekedett tájfestésre, méghozzá tudatosan, ellentétben az ő ember iránti, ösztönös érdeklődésével. Kíváló figurális képeinek alkotásával egyidejűleg gyötörődött amiatt, hogy a természeti kép nem tud belőle spontán festői élményt kiváltani. És ugyanakkor született Ferenczy portréművészeté-

nek nem egy nemes alkotása, és Thorma valósággal tömegeket megmozgatva tudott szenvedélyeket kelteni. A tájfestés köré csoportosuló alkotói problémák és elméleti jelentkezését tehát mozgásában kísértem figyelemmel, szem előtt tartva a kronologikus sorrendet, tehát az időbeli mozgást is, mindenekelőtt a szabadiskola alakulására és az azóta lezajlott festői fejlődésünk tényeire hivatkozván. Semmiképpen sem próbáltam visszamenőleg érvényesíteni a nagybányai vezető mesterek, az első nemzedék munkáinak értékelésében a század első évtizedében rendszereződő elméleteket. Részletesen elemeztem — elsősorban Réti fejlődését vizsgálva — az elmélet és a festői gyakorlat kialakuló kettősségét. S ha igaz az, amit Radocsay ír, hogy ti. ily módon „nemcsak művészettörténetünk oly fontos kompozíciói rekednének az elmélet határolta téren kívül, mint a Honvédtemetés, az Aradi vértanúk, a Józsefet eladják testvérei, a Rákóczi induló stb., hanem a századforduló polgárságáról élénk vetülő kép is lényegesen szegényebbé válnék” — akkor ezzel elsősorban az a XX. századi művészetszemlélet és kritika bírálható, amely oly módon választotta el a nagybányai teóriákat az ott folytatott művészi gyakorlattól, hogy értékeléseiben előtérbe helyezte az elméletet, és annak szűrőjén át málta a Nagybányán készült alkotásokat is. Ez a művészetszemlélet és kritika valóban elhallgatta a fent említett alkotások legtöbbjét, kívül rekesztette művészetünk fejlődését a Honvédtemetést, akárcsak a Rákóczi indulót, az Aradi vértanúkat és sok más jelentős alkotást, kisiklásnak, tévedésnek minősítette a konkrétabb tartalmú műveket, és a Józsefet eladják testvéreit is elsősorban azért értékelte, mert abban az ember és a táj festői, képi egységének nagyszerű megoldását üdvözölhette. Úgy gondolom, legkevésbé vádolható a fenti elfogultsággal olyan munka, mint amilyen a Réti-monográfia is, amely éppen az elmélet bírálatával mutat rá annak történeti gyökereire és jelentkezésének ellentmondásos vonásaira, s amely Rétinek, ez elmélet rendszerezőjének főművét, a Honvédtemetést, külön fejezetben méltatja. Radocsay Dénes fent idézett aggályát az is cáfolja, hogy a nagybányai festői gyakorlat *egyes vonásait* általánosító elméleti tudatosság — és ennek munkámban való elemzése — későbbi, mint a példaként felsorolt művek alkotásának ideje.

A nézeteltérést Radocsay Dénes is köztem tulajdonképpen az váltotta ki, hogy az opponens szerint maguk a művek is bizonyítékot szolgáltatnak az elmélet cáfolására, pusztán létük is csökkenti az elmélet szerepét, s a mesterek művészi jelentősége elhanyagolhatóvá teszi a körükben kikristályosodott elméleteket. Én azonban nem mondhattam le az elmélet kialakulásának, érlelődésének és elterjedésének az elemzéséről, ismervén azt, hogy milyen módon hatott, és hogyan él napjainkban is a nagybányaiak körében megfogalmazott polgári művészetszemlélet. Bírálatára kötelez bennünket a Réti nyomán végigkísért későbbi fejlődés, és mindenekelőtt az a tény, hogy a Réti által kidolgozott és propagált szubjektív idealista világnézetű, s a nagybányai művészeti tapasztalatokra hivatkozó elmélet mélyen és gátlóan hatott vissza később az alkotói gyakorlatra, és művészetünk mai fejlődésében is bonyolult, problematikus tényezőként van jelen.

Mindennek feltárása azonban nem kisebbíti az első nemzedék mestereinek értékét. Nem vontam kétségbe a századforduló táján kialakult és az akkori kiváló művekben tükröződő polgári szemlélet létjogosultságát sem. De bíráltam és bírálni is fogom azt a szubjektív idealista intuício-elméletre támaszkodó esztétikát, amely — évtizedeken át, egészen napjainkig — a nagybányai hagyományra hivatkozván akarja korlátok közé szorítani a művészi képzeletet, az élményt, a megismerési készséget, a témát, a művészt és a társadalom kapcsolatát és kölcsönhatását — eltorzítván ugyanakkor a közvéleményben magát a nagybányai hagyományt, annak sokrétűségét és mélységét. E szemlélet haladást gátló korszerűtlenségét ma már az sem menti, hogy kialakulásának gyökerei nálunk a jelentős és maradandó alkotásokat létrehozó nagybányai művészek körében találhatók meg, és az sem, hogy megfogalmazója, rendszerezője éppen Réti István volt. A nagybányaiak remekműveinek

történeti hatását csak erősíti az, ha nem az elavult, szubjektív idealista pozíciójú művészetszemléletet akarjuk velük igazolni.

Itt térek ki Ferenczy Károly értékelésének problémájára, amit Genthon István ezúttal ismét felvetett. Teljesen egyetértek Ferenczy azon jelentőségével, amit az opponens tulajdonít művészetének a nagybányai kolónia történetében. Réti munkásságát elemezve is igyekeztem rámutatni arra, hogy Ferenczy művészetéből rendkívüli hatású mozgóterő áradt. Genthonnak igaza van abban, hogy az összefüggések teljes feltáráshoz további érveket kell felsorakoztatni — bár a „meggyőződés hevülete” az eddigi érvelésekben sem helyettesítette a tényeket. Ám további bizonyítékokat csak alapos, elemző Ferenczy-monográfia nyújthat. S bár Genthon István kétségbevonja az újabb művészettörténeti feldolgozások hitelét — meggyőződésem, hogy ezek közelnek a történeti igazsághoz, és megkönnyítik az olvasónak művészettörténetünk megismerését. Véleményem szerint Hollós valóban „alapító volt és indító motor”, s Réti, „mellesleg néhány remekmű alkotója”, valóban „az elmélet és a rendszerezés” ösztönzője volt. Nem tudom, mit idéz Genthon István azzal, hogy Thorma volt a „legaktuálisabb mester” — csakis Thorma azon vonásaira gondolhatok, hogy — Hollósy távozása után — ő kötődött elményanyagában a legközvetlenebbül és a leg-sokoldalúbban a mindennapos környezethez a nagybányaiak közül. Ferenczy alapvető művészi hatását azonban mindez nem vonja kétségbe. Ezt bizonyítják nemcsak Grünwald és Glatz korai művei, amelyekre Genthon István utal, hanem Thorma későbbi fejlődése ugyanúgy, mint azok a belső alkotói problémák, amelyek Réti munkásságát végigkísérték az 1895–97-es Hajnali hangulattól kezdődően. De nem vitás, hogy mindenekelőtt Ferenczy-monográfia tárhatja fel Ferenczy hatását a maga történeti teljességében, és ez a feladat nem hárulhat a Hollósyval, Thormával vagy Rétiel foglalkozó munkákra.

A tartalmi jellegű bírálatok közül utolsóként foglalkozom azokkal a megjegyzésekkel, amelyekkel az opponensek Réti világnézetének, magatartásának a jellemzését illették.

Kétségtelenül könnyebb helyzetben lettem volna, ha csupán Réti festői munkásságát vizsgálom, és nem tűzöm célként magam elé, hogy — a monográfia keretein belül maradván — pedagógiai, elméleti munkájával is foglalkozzam, s így elkerülhetetlenül azzal a szereppel is, amit Réti a magyar művészeti életben játszott. Ezért kellett erősebben támaszkodnom az írott anyagforrásra, amit egyébként helyeselték az opponensek. Szembe kellett néznem tehát azokkal a tényekkel is, hogy Rétinek miről mi volt a véleménye, hogyan kísérte végig bensőleg a lezajlott eseményeket. A történeti elemzés sok esetben szükségessé tette, hogy utaljak Réti magatartására, szemléletére, ennek ellenére helytelen lenne vonatkozó írásainak szözszerinti, hitelesítő közlése. Radocsay Dénes azt mondja: „Természetesen nem arról van szó, hogy leveleinek megfogalmazott nézeteit nyakatekert okoskodással másként értelmezzük, mint ahogy azok íródtak, hanem arról, hogy kísérjük meg e mondatokkal egyidejűleg ítélet alá vonni a művész festői hagyatékát, sokirányú tevékenységét is. S mindennek együttes mérlegelése után alakítsuk ki véleményünket hazafisága és nacionalizmusa kérdésében”.

Munkámban pontosan ezt követtem. Messzemenően feltártam Réti sokirányú életművéből mindazt, ami pozitív. De nacionalista, antiszemita felfogásáról sem hallgathattam. Diákkora óta föl-föltűnt ez levelezésében, erősödött az első világháború idején, fokozódott a húszas évek elején, és kulminált a harmincas évek elején. Magyarázhatja ezt neveltetése, a kisvárosi úri-polgári légkör hagyományai, Magyarország első világháborús részvételének a jellege, Réti egyéni elkeseredése, amiért a békekötés elszakította szülővárosától, az ellenforradalom győzelme, a húszas-harmincasévek közéleti szelleme, — amellyel ugyan szembeszállt, ha szorosan vett képzőművészeti kérdésekről volt szó, de amelyet egyébként ő maga is vállalt. A negyedszázados Horthy-korszak köz-

életére rányomta bélyegét a nacionalizmus, a sovinizmus és az ellenforradalmi jelleg — Réti maga is tekintélyes közéleti szereplőnek számított —, ám az a körülmény, hogy sokan vallották ezeket a nézeteket, nem változtat szemléletük minőségén.

Néhány levél szözszerinti idézésével elkerülhettem volna némely opponensi megjegyzést. De éppen a tények „együttes mérlegelésének” a szándéka — ahogyan Radocsay is kívánja —, indított arra, hogy utalásokra szorítkozzam. Egyrészt nem akartam az olvasó kezébe adni évtizedekkel előbbi politikai vélemények megfogalmazását, másrészt nem akartam befolyásolni az olvasót olyan irányban, hogy ne fogadja el esetleg hiteleseknek Réti valóban fontos és pozitív megnyilvánulásait. Ki akartam emelni, éppen a tények érdekében, Réti aggodó szeretetét a magyar művészet ügyét illetően vagy fáradozását egy korszerűbb főiskolai nevelés kialakításáért. Nem akartam az 1920 utáni nehéz főiskolai harcok hitelét rontani például olyan egykorú véleményének szözszerinti idézésével, amely szerint — amint azt Glatz Oszkárnak szánt, el nem küldött levele tanúsítja — sárba rántja az 1919-i Tanácsköztársaságot és annak egyszerű kultúrális kezdeményezéseit. De hallgatni arról, hogy érzelmi-
leg köze volt az ellenforradalomhoz, és hogy helyeselte azt — nem lehet.

Magam is messzemenően levontam nacionalista megnyilvánulásainak súlyából annak az értékét, hogy milyen fájdalmasan érintette őt a Nagybányától való elszakadás. De ez nem változtat azon a tényen, hogy a művészeti élet minden megnyilvánulását antiszemita pozícióból mérlegelte.

1925. III. 14-én panaszkolt Thormának, hogy a maga-fajta piktor nehezen él, szemben a zsidókkal, akiket zsidók támogatnak. Ha nem-zsidó művész keres többet, az is zsidó műkereskedőnek tulajdonítható. Egyaránt nehézményezi ezen az alapon Herman Lipót, Iványi-Grünwald Béla és Rudnay Gyula sikeres képeladásait. 1930. XII. 29-i levelében az egész művészeti életet „zsidó összetartás és keresztény önzés” alapján álló széthúzásnak látja. A Szinyei Társaságnak a Műcsarnok ellen vívott harca szerinte azért volt eredménytelen, mert „olyan ostoba emberek vezetik a harcot, mint Csók és Iványi, balek eszközei a Szinyei Társaság diktáló zsidó törzsének”. S hogy az ilyen és hasonló vélekedését nemcsak véletlen hangulat, nemcsak a művészeti életben való eligazodni nem tudás, és még kevésbé a kenyérharc szülte, arra álljon itt példaként 1933. IV. 11-én Thormához írt levele: „S némi reménykedés világpolitikai irányból. A zsidók örülnek, hogy itt milyen nagy a »béke«, a »nyugalom« s a »konszolidáció«. Bezzeg Németországban kibabráltak velük. És nem használ — egyelőre — a világszolidaritás. Egész mulatságos látni az ijedséget, a dühöt s egyelőre a tehetetlenséget. Ilyen keményen nem szorították meg őket Egyiptom és Spanyolország óta”.

Ezekután azt hiszem válaszoltam arra is — Genthon megjegyzése alapján — hogy ütött-e rést Réti humanizmusán a Horthy-korszak politikája, és Radocsaynak annyiban, hogy lehetett volna-e mellőzni az ilyen emberi magatartásra való pusztá utalást. Úgy vélem, messzemenően figyelembe vettem a művészettörténész kötelességeit a tényekkel, az összefüggésekkel, s az olvasóval szemben egyaránt. Nem tévesztettem szem elől munkám egyik fontos célját: kiemelni Réti tevékenységéből mindazt, ami pozitív, és nem tévén ki — éppen a hitelesség érdekében — az elkerülhetetlen bírálat elől. Úgy vélem, hogy a most ismertett és a még szaporítható idézetek meggyőzik az opponens arról, hogy nem vétettem a tények „együttes mérlegelésének” jogos követelménye ellen.

Változtatlanul nem áll szándékomban munkám jegyzetanyagát ilyen értelemben kiegészíteni. Most sem hozakodtam volna elő idézetekkel, ha az opponensi megjegyzések alapján nem lettem volna erre kénytelen. A levelekre egyébként hivatkoztam munkámban.

Szerintem elképzelhetetlen egy több mint félszázados, sokrétű művészi munkásság és az ahhoz kapcsolódó korrajz elemzése oly módon, hogy megkerüljem magát a

művészt, annak személyét. Elképzelhetetlen az is, hogy egy monográfia-író csakis hőse pozitív vonásait vegye számba, és ne nézzon szembe a negatívumok-adta problémákkal is. Nem támasztottam Rétivel szemben olyan világnézeti követelményeket, amelyek — osztályhelyzetét, társadalmi helyzetét ismerve — anakronisztikusak lennének. De tudomásul kellett vennem, hogy Réti egy adott társadalmi osztályt, annak érdekét és szemléletét képviselte. Figyelmen kívül hagyni az ő világnézeti pozícióját, az annyit jelentett volna, mint lemondani saját világnézeti pozícióról, kutatómunkám történeti és esztétikai igényeiről.

Azt hiszem, hogy a megkívánt mérlegelést és felelősségérzetet idézem a monográfia utószavának alábbi bekezdésével:

„Réti István ma már a magyar képzőművészet történelmi alakja, akinek munkásságában festészet, pedagógia és írásmunka szerves egységbe forrt. Ha tanulni akarunk tőle, nézzük a képeit, olvassuk az írásait, és immár kevésbé hallgassunk arra, amit írásairól és nézeteiről a köztudat őriz. Mert akkor nemcsak a bergsoni intuición a képzőművészeti alkalmazására vagy a művészetnek a társadalomtól való izolálására hivatkozhatunk, mint Réti által is hitelesített elméletekre, hanem felidézhetjük ifjúkori vázlatkönyvi bejegyzését: minél többet vesz át a művész a valóságból, annál nagyobb művész; felidézhetjük festőpályájának szívós küzdelmét az emberséget, és hivatkozhatunk a »Képkalkáló művészet« olyan tételeire is, amelyekben a tartalom és forma szétbontatlan egységét, s a tartalom elsőbbségét fejtegeti. Nem lesz arra szükség, hogy történeti hírnevének érdekében védelmünkbe vegyük idealizmusát és nacionalizmusát.”

Végezetül néhány kisebb észrevételre válaszolok.

Figyelembe veszem Genthon István megjegyzéseit, amelyek a fogalmazás egy-két pontjára és a bibliográfia kiegészítésére vonatkoznak. Azzal is egyetértek, hogy Puvis de Chavannes jellemzése nem kielégítő.

Az aktrajzok szecesszionista ízével, úgy vélem, eleget foglalkoztam, de ezt még mérlegelni fogom. Annál is inkább, mert az 1906–1923 közötti aktrajzok köre, amelyre ez az értékelés vonatkozhat, nem egyöntetű, és még az összetartozó vázlatcsoportok némelyikében is váltakoznak szecesszionista és meglehetősen naturalista tanulmányok.

Köszönettel fogadom a Hajnali hangulattal kapcsolatosan Ferenczyre utaló megjegyzést, amely alátámasztja és gazdagítja a festményről általam írottakat.

Ezúttal köszönöm meg a Genthon István opponensi véleményébe foglalt személyes emlékeket felelevenítő visszaemlékezést is, amely eleven környezetrajzzal indította el a mai vitát.

Nem értem azonban Genthon azon megjegyzését, amely szerint kételkedik abban, hogy Réti bármilyen kis fokban is törődött volna a vallással. Az én véleményem szerint sem volt vallásos, s ha Genthon mást értett, úgy az csak a fogalmazás pontatlanságából adódhatott. A jelzett 124. lapon erről egyébként nem esik szó. Az egyetlen, ide vonatkoztatható megjegyzést a 294. lapon tettem, az 1924-i befejezetlen Krisztus képpel kapcsolatban, a mű fogyatékoságainak okát kutatva, és ez így hangzik: „Réti egyébként a vallásos hit inkább társadalmi konvencióként élt, semmint műveket alakítani tudó meggyőződéséül.” Nem hinném, hogy ebből az egyetlen megjegyzésből Réti vallásosságára következtethetne az olvasó.

Valóban Réti vádolja a tény, hogy nem volt életében gyűjteményes kiállítása. Távol állt tőlem annak a fel-tételezése — ilyesmit éreztem ugyanis Genthon István

megjegyzésében — mintha a barátokat és kollegákat illethetné ezért a vád. A „Bevezető”-ben magam is írtam: „... még ha a tények meg is cáfolják azt, ami festészetéről eddig elhangzott — Réti maga is ezt mondta, ezt hitette el. Elsősorban rajta múlt ennek a képnek a kialakulása.” Az egyes képek sorsát követvén is nem egyszer hivatkoztam Réti különös szemérmességére, amellyel falnak fordította képeit. Kikívánczik azonban belőlem a válaszáadás során a megjegyzés — és azt hiszem, ezt Genthon is elfogadja —, hogy Réti barátai sem törekedhettek különösebben munkásságának megismerésére. Másként aligha képzelhető el, hogy olyan kiváló műve például, mint a Kenyérszelés, amelyet Réti 1928-ban két külföldi kiállításon szerepeltetett, az 1912-i jubiláris kiállítást követően, csak 1957-ben, az emlékkiállítás került újból magyar közönség elé. Hasonló sorsa volt nem egy olyan képnek is, amelyet közgyűjtemény őrzött.

Nem akarok részletesebben vitába szállni Genthon István megjegyzésével, amely szerint Réti nem plebejus-sága, hanem összeférhetetlensége, kapkodása és házassága miatt nem szerette Hollósyt. Én azzal foglalkoztam munkámban, hogy miért lett elkerülhetetlen a szakadás Hollósy és a többiek között, és kevésbé azzal, hogy mennyiben változtak Réti egyéni érzelmei Hollósy iránt. Véleményem szerint azonban kétségtelen, hogy Hollósy egyéni, emberi tulajdonságai — amelyeket Réti, munkámban idézett levele szerint már 1891-ben világosan felismert —, nem vezettek volna szakításhoz, ha nem mélyült volna a szemléleti, világnézeti ellentét Hollósy és a nagybányaiak többsége között. Ez világosan kitűnik Réti és Hollósy 1900 körüli levelezéséből is, amelyet ugyancsak ismertettem munkámban. Szerintem egyébként természetes az, hogy a szemléleti ellentétek mélyülésével egyidejűleg jobban előtérbe kerültek, súlyosabbak lettek a személyi nézeteltérések és ellentétek is. De csak ez utóbbiakra egyszerűsíteni a szakadás okait: ez is olyan személyi misztifikáció, mint amilyenek oly nagy számban honosodtak meg az elmúlt évtizedek magyar művészettörténetében.

Ennyiben kívántam válaszolni az opponensi bírálatokra, figyelembe véve minden elhangzott megjegyzést. Újból köszönöm fáradozásukat és lelkiismeretességüket. Igyekeztem megvédeni álláspontomat és világnézeti állásfoglalásomat általában, módszeremet és kutatómunkám eredményeit. Kérem, hogy válaszat fogadják el.

Megköszönöm a Magyar Tudományos Akadémiának, hogy az aspirantúrával lehetővé tette e munka elkezdését és az ennek alapjait képező szakmai felkészülést. Megköszönöm a Szépművészeti Múzeumnak és az Eötvös Loránd Tudományegyetemnek — amely intézményekben az aspirantúra idején dolgoztam —, hogy elősegítették az aspiráns-évek hasznos munkával való eltöltését. És megköszönöm aspiránsvezető professzoromnak, Vayer Lajos egyetemi tanárnak tanulmányaim következetes, igényes szakmai és eszmei irányítását.

ARADI NÓRA

*

*Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a ki-
hírdített bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minő-
sítő Bizottságnak, hogy Aradi Nórának a művészettörténeti
tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adjon meg.
A Tudományos Minősítő Bizottság 1959. december 17-én
Aradi Nórának a művészettörténeti tudományok kandidá-
tusi fokozatát megadta.*

BÁLINT SÁNDOR

SZEGED VÁROSA

Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó, 1959. 172 lap, 1 mell.

Az alföldi városok között különleges helyet foglal el Szeged. Földrajzi elhelyezkedése, településének kialakulása, történeti és művelődési viszonyai sajátos értékeket rejtenek magukban múltban, jelenben egyaránt. Ezért is öröndetes, hogy a Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata Magyar Műemlékek című sorozatának legújabb kötete éppen Szegeddel foglalkozik. A nagyon gondos kiállítású, szépen illusztrált könyvet Bálint Sándor, a város neves kutatója írta. Sorait a szűkebb haza meleg szeretete és a szegedi élet minden részlete iránti fáradhatatlan érdeklődés hatja át. Könyvének egyik nagy érdeme, hogy a város történetének minden fejlődési fokozatát az akkor és ott folyó élet mennél szélesebb látószögéből óhajtja megvilágítani. Éppen ezért kissé indokolatlannak érzem a fejezetek művészeti stílusok szerinti tagolását, hiszen a könyv mondanivalója a művészeti kérdéseken túlnyúló, szélesebb távlatok felé irányítja az olvasó figyelmét. Helyes viszont az írónak az a törekvése, hogy vizsgálódásait a város szűkebb területéről mindig ráirányítja Szeged közvetlen és távolabbi környezetére, tehát a város életének történeti hatósugaráról sem feledkezik meg. Ezáltal korok szerint változóan kisebb-nagyobb országrészek szerepéről is fogalmat kapunk, s ezek egyik fő hajtóereje: Szeged még plasztikusabban bontakozik ki. A távlatokat jelentékenyen növelni lehetett volna Szeged országos és európai szempontból való értékelésével. Hiszen így a nagyobb összefüggések felőli nézőpont nem hogy csökkenett, hanem éppen emelhetett volna Szeged sajátosságainak még gazdagabb, változatosabb bemutatási lehetőségeit.

A könyv rövid első fejezete a város régészeti múltjáról szól. Bálint erőteljesen kiemeli a római kor fontosságát. Bár e terület a barbaricumhoz tartozott, a Pannónia és Dácia közötti közlekedés a Maros folyó melletti vidéket fontossá tette. A római jellegű és római hatást mutató számos régészeti lelet e körülményt kézzelfoghatóan világítja meg.

A középkori fejlődést tárgyaló fejezet némely helyen kissé bizonytalanoknak tűnik. A szerző többször idéz különböző véleményeket, melyek között az övé olykor nem emelkedik ki a kellő határozottsággal. Nem világos, hogy a románkorban milyen volt a viszony Szeged és a környék építészete között. Amit ma a szegedi várból ismerünk, bajos árpádkorinak tartani. Az építészeti leírások nem mindig kifogástalanok (pl. alsóvárosi templom). Érdekes és tanulságos viszont a XV–XVI. századi élet színes leírása.

A harmadik fejezetben plasztikusan rajzolódik ki Szeged törökkori képe és szerepe. A gazdagabb forrásanyag alapján részletesebben tárolnak fel az olvasó előtt a XVI–XVII. század küzdölményei. Az 1500-as évek elején még annyira jómódú város fokozatosan süllyed. Kézművesei közel-távolra szétszélednek. Az ottmaradók tevékenysége a megcsappant lehetőségek szerint alakul. A lakosság is tetemesen csökken, a vár elveszti korábbi jelentőségét. A XVI. században még izmos a protestáns művelődés. A kultúra maradványait a törökkor végéig az alsóvárosi ferences kolostor őrzi.

A XVIII–XIX. századot tárgyaló fejezetek teszik a könyv gerincét, s igen sikerülteknek tarthatók. A felszabadító háború következtében Szeged is új fejlődésnek indul. A XVIII. században a három főtelepülés (Felsőváros, Palánk, Alsóváros) fokozatosan egybeépül. A vár korszerűsítési tervei csak földművekben valósulnak meg, mégis a középkori eredetű, tekintélyes építmény mintegy középpontja lesz az újonnan kibontakozó városnak. Bár a csanádi püspökségnek Szegedre telepítése csak átmenetileg sikerül, a városban a XVIII. század folyamán igen jelentős barokk egyházi építészet virágzik. A templomok és kolostorok berendezése, felszerelése az ismét éledő szegedi kézművesség művészi képességeit is dicséri. A polgári építkezés kiterjedt ugyan, de még szerény színvonalú. A XIX. század viszont éppen e téren válik kezdeményezővé. A század elején működik Szeged egyik legkiválóbb társadalmi és építészeti formálója: Vedres István. Az akkori fejlődés rajza igen helyesen tömörül az ő alakja köré. A nagy árvíz előtti Szeged építészeti kialakításában, azok díszítésében túlnyomóan helyi erők vettek részt, ami a város gazdasági és társadalmi súlyának növekedését is jelenti. Bálint mindenütt rámutat e helyi tevékenységre, s nyomom követi Szeged népi építkezéseinek útját is.

Az 1879-i árvíz nagyszabású, országos jelentőségű városrendezésre adott alkalmat. Az ezzel kapcsolatos munkákat a könyv részletesen taglalja. Kár azonban, hogy nem emeli ki eléggé Szeged újjáépítésének úttörő jellegét. Hiszen e munka még az egykorú fővárosi építkezések mellett is kitűnik tervszerűségével, a város központja egységes eklektikus kialakításával. Szeged a legkorábbi példája nálunk az egységes szempontú, nagyarányú városrendezésnek. E szerepének hangsúlyozása éppen a mai ember számára igen tanulságos lett volna. A XX. század hasonló tevékenysége Szegeden végeredményben az előző század által megteremtett alapokhoz kapcsolódik.

Az utolsó fejezet hangulatos leírással vezeti körül az olvasót a városban, mintegy pótolva a hiányzó műemlékjegyzéket. E jegyzék elmaradását indokolja, hogy a közeljövőben a Városházák-Műemlékek című sorozatban is megjelenik a Szegedről szóló kötet, amely az egyes épületeket részletesen ismertetni fogja.

Ki kell emelnem a könyv igen használható jegyzetanyagát, valamint a név- és tárgymutatót, amely szemléletes képet ad a szegedi művészek, kézművesek gazdag sorozatáról. A könyv értékét az illusztrációk szerencsés kiválogatása és szép kivitele jelentékenyen emeli.

ENTZ GÉZA

CONANT, KENNETH JOHN

CAROLINGIAN AND ROMANESQUE ARCHITECTURE 800–1200

Edinburgh-Bradford, 1959. XXXVIII, 343. lap, 4 mell. és 176 kép. (The Pelican History of Art)

A középkori művészet legbonyolultabb, legsokrétűbb fejlődési korszakáról szól Conant nagyszabású összefoglalása. A második világháború után a kutatás különös hangsúllyal foglalkozik a karolingkorral. A háborús károsodások e szempontból jelentős ösztönzést adtak,

hiszen a helyreállítás munkája számos épület korai állapotát tárta fel. A szakfolyóiratok, évkönyvek, kongresszusi publikációk már évtizedek óta előszeretettel fordulnak Európaszerte a preromán és román művészet felé, s így a kisebb-nagyobb kérdések egész sora válik ismeretessé, vagy nyer új megvilágítást. Ez a mindenütt tapasztalható figyelem természetszerűen felkelti a részleteken túlmutató teljes fejlődés legújabb eredmények felhasználásával történő áttekintésének igényét. Conant erre vállalkozott éppen a korszak legjellegzetesebb művészeti ágával: az építészettel kapcsolatban, amely soha olyan mértékben nem játszott vezető szerepet, mint éppen a vizsgált időben, a románkor kibontakozásakor és virágzásakor. Akkor az építéssel valóban az összes képzőművészeti ágak szilárd kerete és irányítója. Általa és benne valósul meg a középkor korábbi szakaszának egész művészi programja. A szóban forgó könyv csak keveset érinti konkrétan a többi művészeti ágat, utalásai mégis biztosan kijelölik helyüket, s az építéssel nagyszabású bemutatása nemcsak alapot, hanem távlatot is biztosít számunkra. De ez voltaképpen csak mellékes eredmény a fő célkitűzés: az építészet fejlődésének világos kifejtése mellett. A feladat rendkívül szövevényes, hiszen soha olyan változatosság, gazdag helyi elszíneződés nem tapasztalható az európai építészet története folyamán, mint éppen a románkorban. Ez is oka annak, hogy átfogó munka e területen oly ritka. Conant e sokágú problematikát kitűnően oldja meg. Ezt számára széleskörű tudásán és személyes tapasztalatain kívül elsősorban következetesen keresztülvitt módszere teszi lehetővé. Az óriási és szinte áttekinthetetlen anyagot a történeti és művészeti fejlődésben betöltött szerepe szerint rendezi, s biztos kézzel emeli ki a fejlődés főirányait. Ezeket, ha kell, akár behatóan is elemzi, de a belőlük fakadó mellékágaknak csak kiindulásait jelzi. A mondanivaló válogatásában, csoportosításában és értékelésében bámulatosan tárgyilagos és fegyelmezett. Mégis végig érezzük a személyes élmény és megítélés tüzeit, mely ott izzik a sorok mögött. Kétségtelen, hogy a könyvben Nyugateurópa sokkal hangsúlyozottabban szerepel, mint Középeurópa. Ez természetes is, hiszen mind a karolingkori, mind a román művészet onnan indult útjára, és ott érte el legmagasabb csúcsait. Helyesen állítja előtérbe a mai francia terület építészetét, amely valóban az egész korszak tengelye, hajtóereje. A szerző különösen kiemeli a számunkra meglehetősen ismeretlen északspanyolországi emlékeket, megmutatva a teljes képbe való szerves beletartozásukat. Nagy gondot fordított az itáliai, főként a lombardiai építészet kifejtésére és a Német-Római Császárság X–XI. századi korszakára. A fő művészeti áramlatok lecsapódását vizsgálja Skandináviában, Angliában és bizonyos mértékig Magyarországon. Sajnálatos módon alig emlékezik meg a svájci, osztrák, cseh, lengyel és keletnémet területekről, amely véleménye szerint a könyv sajátos célkitűzései számára nem hoz újdonságot. A munka befejező részében rávilágít Normandia és Anglia szerepére, ahol a gótika előzményei a legkorábban és legvilágosabban jelentkeztek, hogy végül az új stílus a XII. század közepén az eddigi alárendelt Ile de France-ban teljes diadallal bontakozhassék ki.

Conant vizsgálódásaiban igen fontos helyet foglal el a történeti viszonyok széles távlatú ismertetése és értékelése, az épület rendeltetését közvetlenül megszabó gyakorlati, technikai és szellemi tényezők plasztikus rajza. Ez az eljárás a szorosabb értelemben vett építészeti és művészeti elemzésekkel szerves egységbe fonódik, s ezek következtetéseit nagy mértékben hitelesíti. Az átfogó szemlélet pedig olyan szilárd szerkezetet ad, amelybe a románkori építészet még a szerző által nem, vagy csak futtában tárgyalt részletei is biztosan beilleszthetők.

A könyv gondolatmenete és fentebb röviden kifejtett módszere világosan tükröződik az anyag csoportosításában. Mindenekelőtt foglalkozik a románkori építészet történeti és művészeti előzményeivel. Rámutat a római és autochton gyökerekre. Kiemeli a karoling birodalom súlyponti területének alapvető szerepét, de ugyanakkor

hangsúlyozza a birodalmon kívüli északi és déli területek preromán, illetve protoromán eredményeit. E tekintetben főként Asturia, Catalonia és a lombard királyság tevékenysége fontos, ahol a korai román stílus kialakul. Ezekkel párhuzamosan világítja meg a Német-Római Császárság és Franciaország X–XI. századi építészeti eredményeit. Az érett román stílus (XI–XII. század) tárgyalását a közös vonások erőteljes kiemelésével kezdi, midőn a zarándokutak templomairól, a Clunyben virágzó bencés és az ezzel több szempontból összefüggő cisztercita építkezésekről számol be. Majd rátér a francia iskolákra (Burgundia, Provence, Aquitania, Auvergne, Languedoc), a spanyol, portugál és szentföldi építkezésekre. Ezután következik a Német-Római Császárság területe, ahol azonban a hangsúly Itáliára tolódik, s a német tevékenység bizonyos mértékig háttérbe szorul. A könyv a skandináv, északfrancia és angol építészettel és általában a gótikára való kitekintéssel zárul. A szöveget hatalmas jegyzetanyag, bőséges bibliográfia és remek illusztrációk teszik teljessé. Ez utóbbiak 176 fényképet, 80 felmérési rajzot, 15 rekonstrukciós rajzot és 11 térképet foglalnak magukban. Külön ki kell emelnünk, hogy a képanyag távolról sem szokványos, és kitűnően világítja meg a gazdag szempontú előadást. Nagyon használhatók az egykorú történeti és földrajzi helyzetet rögzítő térképek is.

Ez általános áttekintés után szükségesnek látszik, hogy a könyv szerkezetét követve a főbb kérdéseket közelebbről is szemügyre vegyük, s ezen belül alkalom adtán rámutassunk a középeurópai és magyar fejlődés bizonyos összefüggéseire.

A románkori építészet előtörténete és kibontakozása szempontjából lényeges az ó- és középkor közötti átmenet. Conant e tekintetben helyesen tartja döntő történeti tényezőnek a központi hatalmat és a szerzetesi élet kifejlődését. Az építészet természetszerűen a római alapvetésből indul ki, de az új igények a régi szerkezeteket és megoldásokat új összefüggésben használják ki. Szemléletesen példázza e körülményt a bazilika kialakulása, amely a nagy tömegek befogadására alkalmas antik világi gyűléstermet veszi át a hasonló rendeltetésű keresztény templom számára. A római indítékok azonban rendkívül sokféleképpen ötvöződtek bele az új művészetbe. Az egységes antik művészet így lesz forrása a románkor változatosságának. E kérdés Középeurópának a római birodalomhoz tartozó részeiben a provinciális antik és a helyi koraközépkori művészet egymáshoz való viszonya vizsgálatának szükségességére figyelmeztet.

Bár Conant természetszerűen időrendben halad, világosan látja, hogy egyazon időben különböző történeti feltételek különböző eredményekre vezetnek. A VIII–IX. századi építéssel a karoling birodalom területén egészen más, mint a rajta kívül eső vidékeken. A császár és közvetlen környezete kezdeményezi azokat az építkezéseket, amelyek ugyan világosan antik igazodásúak, mégis minden archaizálás mellett a jövő fejlődés csírait rejtik magukban. Conant csak a legfontosabb emlékekkel foglalkozik, de ezekből is pontosan kiemeli a római, bizánci és északi jellegű elemeket, amelyek a továbbiak szempontjából döntő jelentőségűekké válnak. Kár, hogy a második világháború óta annyira fellendült karolingkori és IX. századi kutatásokról legalább futólag nem emlékezik meg. Igaz, hogy ezek túlnyomó része nem elsőrendű alkotás (gondolok a svájci és ausztriai emlékekre, a magyarországi (Zalavár) és morvaországi (Mikulčice) ásatásokra, de az egykorú építészeti kultúra széles elterjedésének e szerényebb színvonalú, nagyszámú épület olyan újszerű és olyan fontos bizonyítéka, hogy rövid érintésük legalább jegyzetben és a bibliográfiában indokolt lett volna. Nagyon fontos viszont a szerzőnek az a megállapítása, hogy a finom antik falszövet a galliai kőművesek révén fennmarad. Kiváló példája ennek a beauvais-i Notre-Dame-de-la-Basse-Oeuvre valószínűleg még a VIII. századból származó részlete, amelynek homlokzata rendkívül gondosan faragott és illesztett kváderkövekből áll. (6. kép). A galliai magas színvonalú kőművesség az antik hagyo-

mányok őrzője és továbbmentője. A finom kivitelű falazás tehát a francia román építészetben feltehetően közvetlen antik hagyományokra támaszkodik.

Conant a IX. században nagy jelentőséget tulajdonít a sankt galleni kolostornak, amelyet fennmaradt egykorú tervrajza alapján részletesen ismert. Rámutat arra, hogy Sankt Gallenben minden olyan lényeges elem megvan, amely a középkori kolostort jellemzi. Nagy gondot fordít arra, hogy a VIII–IX. századi építkezésekben kimutassa a románkor lényeges elemeinek gyökereit. Így látja meg a corveyi kolostortemplom szentélyelrendezésében a körüljárás megoldás őseit, az ingelheimi császári palota ó- és újszövetséget szembeállító festett díszítésében Suger apát st. denisi programjának előfutárát. A zárandoktemplomok szentélykialakításának sajátos igényei a IX. században Corveyen kívül is jelentkeznek St. Philibert-de-Grandlieu altemplomos, emelt szentélyű megoldásában. Ugyancsak itt és az auxerre-i St. Germain templomban fejlődik ki az úgynevezett apse échelon, melynek lényege, hogy a szentély kápolnáit alaprajzukban lépcsősen helyezkednek el egymás mellett. E nagy jövő elé néző szentélyelrendezésnek eredete is a IX. századba nyúlik vissza. Végül a toursi St. Martin templom X. század eleji formájában a kápolnakoszorús, szentélykörüljárós templomok első példája. Nem hiába hangsúlyozza tehát a szerző, hogy mindezek az eredmények az érett román építészethez vezető út mérföldkövei.

A további fejlődés szempontjából azonban a római birodalmon kívüleső északi területek sem érdektelenek. Az ír, óangol és skandináv építészet az I. és II. évezred fordulóján a római örökségtől részben vagy egészen független irányt mutatnak, és sajátos helyi jellegükkel (ír kerek kőtornyok, angol és skandináv faépítészet) jól példázzák, hogyan járulnak hozzá az új népek a középkor első nagy európai stílusának kialakításához. Helyesen mutat rá a szerző a pogánykori helyi előzmények szerepére, amire az épületszobrászat terén nálunk is akad frappáns párhuzam a tarsolylemező művészet továbbélésében.

A románkori építészet előkészítésében jelentős szerepet vállalt Asturia, Lombardia és a bizánci exarchátus is. Valamennyi területen fejedelmi építkezések folynak. Így válik a narancoi és ovedoi királyi központ egyszerűsége a hispániai építészet kiindulásává is. Igen jellegzetes a narancoi és ovedoi templomokat lezáró, hevederekkel osztott dongaboltozat, amely a burgundiai romanikában oly nagy jelentőségűvé lesz főként Clunyben. Lombardia már a VII. századtól elsősorban a magistri comacini révén tesz szert jelentőségre. 643-ban Rotharis, majd 714-ben Liutprand longobard királyok rendeletei foglalkoznak az építészet szervezetével. A latin machina, illetve az olasz macina állványt jelent. A comacini kifejezés tehát szó szerint együttműködő állványozó mestereket jelent és semmi köze Comohoz. Valószínűleg az antik hagyományokat tovább ápoló építészösszégeket láthatjuk bennük, amelyek itt is megmaradtak, akárcsak Galliában. A lombardiai román stílus kialakításához hozzájárul a bizánci exarchátus, elsősorban Ravenna építészeti tevékenységével (vakarkádsorok oszlopokkal vagy azok nélkül, nyolcszögletes alaprajz). A IX. században már teljesen kibontakozik a lombardiai stílus (Milano, San Vincenzo in Prato), amely áttekintve a francia és spanyol Cataloniára. Ez utóbbi területen még a XII. században is virágzik. Itt indul el a korai XI. században a külső alakos szobrászat (St-Genis-des Fontaines 1020, Arles-sur-Tech 1046). Az egykorú Német-Római Birodalomban a lombardiai művészet, ez „első román stílus” kevésbé hatott, mivel ott igen erőseknek bizonyultak a karoling hagyományok. Mégis akad néhány példa (Köln, Sankt Pantaleon, Wimpfen); s így Conant feltételezi, hogy a lombard stílus keletre való terjedése (Cseh- és Magyarország, Oroszország) német területen keresztül történt. Szerbiára való terjedését illetően viszont Dalmácia közvetítő szerepét emeli ki.

A könyv elmélyülten foglalkozik a X–XI. századi német építészetrel. Az itteni eredmények leginkább a

császári és püspöki alapítások által határozhatók meg. (Magdeburg, Gernrode, Mainz, Essen, Augsburg, Bamberg, Worms, Strassburg, Paderborn, Hildesheim). A túlnyomórészt kettős kórusú. Kivétel Essen és Strassburg. Ez utóbbi a kéttornyos nyugati homlokzat egyik legkorábbi példája. A szerző igen részletesen foglalkozik a speyeri dómmal, amely a német korai román stílust jellemző nagyvonalúságnak és egyszerűségnek talán legkiválóbb példája. Végül kiemeli, hogy e templomok belső berendezése igen magas színvonalat ért el (baseli antependium, aacheni ambo, hildesheimi bronzok). A fejlett iparművészettől kapott indítékot a XI. században kibontakozó kőszobrászat. — Időben párhuzamosan francia területen megerősödik a szentélykörüljárós megoldás (Clermont-Ferrand székesegyház, Tournus St. Philibert). Valamennyi közül a legfontosabb a dijoni St. Benigne, mely az egykorú leírás szerint „totius Galliae basilicis mirabilior”. A fejedelmi származású Volpiano Vilmos apát a XI. század első két évtizedében részben lombardiai mesterekkel emeltette ezt a hatalmas épületet, mely szinte összefoglalása az előző századok eredményeinek. Hadd álljon itt Conant tömör jellemzése: „The main church, dedicated in 1016 or 1017, was a highly elaborated basilica; the eastward portion, dedicated in 1018, was a highly elaborated rotunda; so that, in essence, the scheme was that of the Holy Sepulchre in Jerusalem — and consequently a bequest from Early Christian times. The intermediate monument appears to have been St-Pierre, Geneva, as built (a funerary basilica) about the year 600. St-Bénigne was vaulted, which is Roman; it had nine towers and turrets, which is Carolingian.” (85–86).

A XI. században még gyakran építettek fafedésű bazilikákat (Tournus, Reims St-Rémy, Châtres). A gyakori tűzvészek miatt ez elégtelennek bizonyult. A század közepén a boltozás már mind inkább elterjed (Auxerre, székesegyház kriptája). Az 1030 körül készült kriptát, melyet a könyv a 47. képen közöl azért is érdekes számunkra, mert megoldása a feldebrői altemplomra emlékeztet. Talán nem volna hiábavaló a kérdés közelebbi vizsgálata.

A kezdetek ismertettét változatossága magyarázza a további fejlődés sokágú útját. A románkori építészetnek éppen a helyi színezetek csodálatos gazdagsága adja meg egyik alapvető sajátosságát. Mégis Conant ezen belül helyes történeti és művészeti érzékkel emeli ki azokat a közös vonásokat, amelyek kikristályosodási tengelyként húzódnak végig az egész korszakon. Így kerül sor a nagy zárandoktemplomok francia és spanyol csoportjára, a cluny-i bencések és a ciszterciák egész Európára kiható építkezéseire.

A zárandokutak keresztthajós, kápolnakoszorús bazilikáinak szerkezetét és felépítését az azonos rendeltetés határozta meg. Az észak és kelet felől Santiago de Composteláig nyúló zárandok-útvonalak állomásain virágzott ki ez a sajátos és gazdag építészet, amelynek kiemelkedő alkotásai Toursban, Limoges-ban, Conquesban, Toulousban és Santiago de Compostelában keletkeztek nagyrészt a XI. században. Az áramlás főirányai a művészet elemeinek tovaterjedését is nagymértékben elősegítették. Míg Spanyolországban rengeteg francia kőfaragó és szobrász dolgozott, addig a mór építészet egyes jellegzetességei a zárandokutak mentén messze felhatolnak (Le Puy, Poitiers). Alapvető fontosságú a toulouse-i St-Sernin erőteljes 1100 körüli szobrászata, mely egyrészt a cataloniai előzményekhez kapcsolódik, másrészt a további fejlődésnek európai jelentőségű irányt szab. Ennek ellenére Conant hangsúlyozza, hogy a toulouse-i monumentális szobrászat a korszaknak nem kizárólagos kezdeményező jelensége.

Ha beszélhetünk a románkorban igazi építészeti és művelődési központról, akkor az elsősorban Cluny. A szerző igen helyesen kivételes hangsúllyal emeli ki a nagy bencés kolostor X–XII. századi vezető szerepét. A pápai kiváltságon alapuló hatalmas szervezet már Odo apát (927–942) kezdi kiépíteni. Utódai ezt európai méretűvé fejlesztik. Az apátság virágkorában mintegy 1450 kolostor tartozott Clunyhez. E körülmény világo-

san magyarázza Cluny átfogó építészeti hatását. — A X. század elején római villa helyén épült I. kolostor csakhamar szűknek bizonyult, és átadta helyét a II.-nak (955–981). E háromhajós kereszthajós bazilika nagy hevederes dongaboltozata nemcsak építészeti szempontból jellegzetes és fontos kiindulás a burgundiai román stílus számára, hanem sajátos gyakorlati rendeltetést is tölt be. A bencés kolostorban ugyanis állandó szertartás folyt, s a liturgikus ének számára a nagyszabású dongaboltozat kedvező volt. A templomhoz nyugat felé kapcsolódó narthex nyugati végén megjelenik a homlokzati toronypár, akárcsak Tournusban. Cluny II.-vel kapcsolatosak a hirsauai bencés építkezések. Az apátok közül a legnagyobb építő Hugo (1049–1109). Az anyakolostor hatalmas létszáma (1089-ben 200, 1109-ben 300 szerzetes) megkövetelte az új építkezést, amely VI. Alfonz spanyol király adománya folytán 1088-ban indult meg. Az építész Gunzo baume-i apát, kiváló zenész (psalmista praecipuus). Az óriási méretű, kettős kereszthajós, öt-hajós, kápolnakoszorús templom főhajóját ugyancsak hevederes donga fedte. Az apszisz festéséről Berzé-le-Ville templomának megmaradt falképe ad fogalmat (Maestas Domini). A pazar díszítésű nyugati kapuzat befejezése 1115-re esik. A kapuzat felett a falban helyezkedett el a Szt. Mihály-kápolna, amelyet Conant a St. Riquier Salvator-kápolnával vet össze. Cluny III. épületplasztikája ugyan a templom és kolostor túlnyomó részével elpusztult, de az anyakolostor művészetéről a hozzátartozó más kolostorok jó fogalmat adnak. Cluny nagy mértékben járult ahhoz, hogy a XI–XII. század fordulóján a kapuzatszobrászat kialakult. A charlieui kolostor templom (1088–94) kapuzata az első ismert fejlett példa, mely a toulouse-i St. Sernin déli kapujával is rokon. Ezután sorban következnek a románkori épületplasztika elsőrangú alkotásai (Moissac, Vézelay, Autun, Toulouse, Daurade stb.). Cluny így főként az épületszobrászat tekintetében erősen kapcsolatba kerül a délfraancia területekkel. Ugyancsak Clunyhez tartozott St.-Gilles apátsági temploma, amely a XII. század egyik legjelentősebb és Délfraanciaországban egyedülálló burgundiai jellegű példája. A francia forradalom idején jobbára elpusztult templom rendkívül finom kváderkövekből épült falszöveve technikájában is Clunyre utal. Fontos ezt tudni a magyar románkori művészet szempontjából is, hiszen 1091-ben Szt. László király St.-Gillesből telepítette a somogyvári bencés kolostort, melynek alaprajza így nem véletlenül mutat bizonyos kapcsolatot Cluny II.-vel (narthex toronypár). A késő XII. századi st.-gillesi szobrászat pedig érett román plasztikánk egyik fontos összetevője. Hugo apát nagyszabású kolostortemplomának homlokzati toronypáros narthexének építése ugyan erősen elhúzódik (még a XIV. században is dolgoznak rajta), mégis az egész építkezés a gótika előkészítése szempontjából is figyelemre méltó, (támvégek, csücsív, bordás keresztboltozat). A st.-gillesi kriptá és a moissaci torony a cluny iskola magas színvonalú boltozásának tanúi. A XII. század közepén nagy erővel meginduló gótika mégis távoláll Clunytól és Burgundiától, ahol ragaszkodtak a nagyszerű, régi szerzetesrendi romanikához.

E burgundiai helyi hagyományok őrzője és továbbfejlesztője a bencés rendből a XI. század végén kiszakadt ciszterciták XII–XIII. században virágzó jellegzetes építkezése. Az új rend kolostorai és templomai ugyan Clunyhez kapcsolódnak, de rendszerük még egyszerűbb, szigorúbb. A pontos és puritán építkezési szabályokat a rend központi irányítása következtében könnyebben betarthatták. Igen jellegzetes a bordás keresztboltozatú négyzetes egységekből való felépítettség, a díszítés nagyarányú lecsökkentése, a magassági méretek csökkentése és a szélességi méretek erőteljes növelése. Kiváló építészeik voltak, és az építkezés kivitele a legmagasabb színvonalat érte el. A gyönyörű kváderfalak a finoman faragott, egyszerű építészeti tagolásokkal a legszebb burgundiai és cluny hagyományokat tükrözik. (Fontenay, Pontigny). Bár a gótikát sok helyen előkészítették, a ciszterciták mégsem vonták le sem szerkezetben, sem formában a végső következtetéseket. Mikor az Íle-de-

France-ban már az új stílus aratja diadalát, a cisztercita kolostorok még mindig őrzik a szigorú hagyományokat (Poblet, noviciusok dormitoriuma, Maulbronn templom és kolostor). — A Conant által félgótikának nevezett burgundiai építészet nagy hatást gyakorolt Közép-európára, melynek keleti területei még a XIII. század közepén is nagyrészt a későromán művészet keretei között maradtak. A könyv kiemeli Németország ilyen irányú szerepét, ahol a gótika a XIII. század folyamán csak nehezen indult meg. De ugyanez a helyzet Ausztriában, Csehországban, Lengyelországban, Magyarországon. Fontos szerepük van a közép-európai későromán virágzásban a cisztercitáknak, akik Lengyelországba és Magyarországra közvetlenül Franciaországból települtek át. A burgundiai finom építő technika lényegében azonos színvonalon jelenik meg a magyar későromán művészet királyi és nemzeti alkotásaiban. Ez is bizonyítja hazánk közvetlen francia kapcsolatainak meglétét.

A románkori építészet interregionális vonásainak elemzése után kerül sor a rendkívül változatos helyi eredményekre, illetve iskolák ismertetésére. A tipikusan francia Burgundiát szembe állítja Conant az antik hagyományokat erősen felhasználó Provence-szal. Míg az előbbi építészet szerzetesi jellegű, az utóbbi határozott polgári sajátosságokat mutat. A XII. században kezd megerősödni a Provence-ban a város. Ezért a burgundiai szerzetesi templomokkal ellentétben itt a plébániatemplomok lépnek előtérbe, és a világi építészet kezd kibontakozni. Délen jelenik meg a csarnoktemplom előfutárja már a X. században (Vienne, St. Pierre). Egyébként a háromhajós templom ritka (Arles, St. Trophime), s a Provence általános típusa az egyhajós, hevederes dongaboltozattal fedett, egyszerű, áttekinthető szerkezetű épület (Avignon, székesegyház). — Nyugat-franciaország igen változatos építészetében is jól elkülöníthető csoportok jelentkeznek a Loire mellékén, Poitouban, Périgordban. Poitouban fejlődik ki a háromhajós csarnoktemplom, mely először dongaboltozatos (St. Savin-sur-Gartempe, Poitiers, Notre-Dame). Anjouban az egyhajós, kereszthajós, kupolaszerű keresztboltozattal fedett megoldás kedvelt (Angers, St.-Martin és a székesegyház). Périgordban viszont kupolasoros, egyhajós, kereszthajós templomok találhatók (Angoulême). A périgueux-i St. Front elszigetelt jelenség, és a velencei San Marcóhoz kapcsolódik. Auvergne és Languedoc építészetén erős nyomokat hagy a záránkokutak művésze. Ez utóbbi összefügg az egykorú spanyol és szentföldi építkezésekkel.

Minden francia kapcsolat mellett is önálló helyi fejlődés eredménye az érett spanyol román stílusú építészet. A mudéjar téglaeépítészet érdekesen állítja Conant a német téglagótikával párhuzamba. Karoling hagyományok tükröződnek a leóni S. Isidoro templom előcsarnokában, ahol a földszinten királyi panteon, felette pedig az emeleten karzat található (St. Riquier, St. Denis). Nagyon érdekes az avilai S. Vincente, a XII. század első feléből. Az épület erősen burgundiai jegyeket visel. Nyugati homlokzata azonban két homlokzati torony közé fogott nyitott magas, fenn boltozattal lezárt előcsarnokot mutat. A megoldás igen közel áll a gyulafehérvári székesegyház nyugati homlokzatához, ahol a kialakításnak a XIII. század közepén erősítési célja van. — A Szentföld határozottan franciás jellegű építészetével kapcsolatban Conant felveti az örmény építészet hatásának kérdését. A maga részéről a román építészet kialakulása számára nem lát sok alapot örmény indítékokra. Felületi hasonlóságok szerinte nem döntőek, ha szerkezeti és gyakorlati elemek nem felelnek meg egymásnak. A cselegyes kupola, a központi jellegű bordás boltozat általában hiányzik a románkori építészetben. Ezek viszont az arméniai művészet lényeges alkotórészei. Az örmény művészetnek főként a Szentföldön kellett volna feltűnő nyomokat hagynia, ennek építésze azonban francia jellegű. Elismeri viszont a XII–XIII. századi románkori erősítések bizánci és arab indítékainak fontosságát.

A Német-Római Császárság történeti egységének keretében vizsgálja Conant az itáliai romanikát. Szicília

erős arab és bizánci befolyás alatt áll (Capella Palatina). Apulia, bár a XI. század első felében normanok szállják meg, mégis elsősorban itáliai jellegű építészettel fejleszt ki. Fontos emlék Bariban a Szt. Miklós templom. A háromhajós bazilika keleti toronypárral épült a XI. század második felében. A következő század folyamán emelték a nyugati toronypárt, mégpedig a mellékhajók mellé a pécsi székesegyház elrendezéséhez hasonlóan. Campaniában kiemelkedő jelentőségű Desiderius apát montecassinoi építkezése, mely 1066-ban indult meg. Az új épület külsejét és gazdag berendezését Ostiai Leo részletes leírásából ismerjük. Az alaprajz a római Szt. Péter bazilikát követte. Bár az újjáépített templom konzervatív jellegű volt, a csücsívet és az emelt keresztboltozatot mégis alkalmazta. Hugo cluny apát 1083-ban látogatta meg Montecassinót, s öt év múlva kezdődött a harmadik cluny templom és kolostor munkája. Mindkét apát kiváló szakembereket gyűjtött össze. Montecassino apátsági építkezéseinek haladó elemeit Cluny átvette és továbbfejlesztette. Desiderius tevékenységéről hiteles fogalmat ad az ugyancsak általa épített S. Angelo in Formis bazilika. — Közép-Itáliában az antik hagyomány erősen érvényesül. Róma a IV. század után a történelmi körülmények következtében háttérbe szorult. A XII–XIII. század fordulóján virágzik a Cosmaták márványberakásos művészete. Toscanában Firenze és Pisa építészetet vezet. A pisaiak 1062-i győzelmei Palermo és a szaracénok felett indítják meg a nagyarányú építkezéseket (dómevyüttes).

Észak-Itáliában továbbra is Lombardia játssza a vezető szerepet. Földrajzi fekvése következtében északi és nyugati kapcsolatokat épít ki. Conant tüzetesen megvizsgálja a lombard bordás boltozat fejlődését és szerepét. E szerkezet 1050 körül Arméniától Franciaországig számos helyen mutatható ki. A lombardiai boltozatok a franciákkal szemben nehezkesebb, a bordák vastagok. Nagyon fontos évszám 1117, mikor is hatalmas földrengés pusztított. Azok, akik a lombardiai bordás boltozat korai eredetét vitatják, e földrengéssel indokolják a korai példák eltűnését. Conant inkább a későbbi datálás híve. Ennek megfelelően tehát az 1117 év terminus post quem. Legnevezetesebb e szempontból a milánói San Ambrogio, melynek hajóboltozata 1117 után készült. Részletes fejtegetések foglalkoznak a vezető építészeti alkotásokkal (Pavia, Parma, Verona, Modena), amelyek az egykorú magyar művészet szempontjából oly jelentősek.

Az érett román stílus Németországban igen változatosan jelenik meg. Az összetevők között a karoling örökséget épűgy megtaláljuk, mint a lombardiai és burgundiai elemeket. Ez utóbbiak terjesztője a cisztercita rend. A későromán művészet szívósan tartja magát, s a gótika nehezen jut érvényre. A Limburg an der Lahn-i templom külsejében még román megfogalmazású, bár benn már a koragótika teljes diadalt arat. A gazdag változatosságú emlékek egységes áttekintésének biztosítására a szerző földrajzi felosztást ad. Észak- és Kelet-Németországot azonban kihagyja azzal az indokolással, hogy a könyv szempontjait illetően aránylag keveset nyújtanak. Ez viszont azt jelenti, hogy a kelet- és északnémet művészettel többrendbeli kapcsolatot tartó cseh-morva és lengyel románkori építészeti úgyszólván figyelmen kívül esik. Sajnálatos e szemlélet azért is, mert így Közép-Európa keleti felének művészeti összefüggései és Nyugat-Európa-hoz fűződő szálai is nagyrészt homályban maradnak.

Helyesen emeli ki Conant Dél-Németország jelentős közvetítő szerepét a Lotharingia és Magyarország közötti területekre. Rámutat a regensburgi Szt. Jakab templom háromhajós kereszthajó nélküli bazilikájának feltehető magyar kapcsolataira. A jellegzetes tornyos szászországi homlokzatokat az újabb német kutatás a karoling Westwerkkel hozza kapcsolatba, Conant viszont az első strassburgi székesegyház homlokzatát jelöli meg forrásként (Gandersheim, Minden, Freckenhorst stb.). A fentebb kifejtettek ellenére az olvasó rövid áttekintést kap az északnémet, lengyel és baltikumi téglapítészetről. Lombardiai és burgundiai elemek hatá-

sára alakul ki a XIII. század északi téglagótikája, amely főként a német lovagrend építkezéseiben önállóvá válik. Nagyszabású építészettel fejleszt ki a Rajnavidék, ahol karoling és lombard szálak fonódnak egybe (Worms, Mainz, Köln). — Németalföld románkori építészete határozott rajnai hatást mutat (Maastricht, Tournai). A szerző összefoglalóan kiemeli, hogy a német romanikát az egyszerűség és erő jellemzi, hiányzik azonban belőle az a finom tagolás, a hangsúlyok páratlan érzékű elosztása, amely a francia alkotásoknak oly sajátos zamatot ad.

A német és angol vonatkozások indokoltá teszik, hogy Conant részletesen foglalkozzék a skandináv románkori építészettel. Megállapítja, hogy a preromán faszervezetek után a stílus igazi kibontakozása a falazott épületek tömeges megjelenésével kezdődik. A skandináv gyakorlatot egyszerű formák, nehéz falak, meredek tetők jellemzik. Az észak-európai hatások is átfogalmazódnak. Conant a következő mondatban mesterien határozza meg a provinciális művészetek lényegét: „Scandinavian critics are right in saying that, while the elements from abroad become simpler — often rustic, and in the case of sculpture, crude — they are combined to make a new and vigorously characterized art.” (269) A művészi központoktól távolosok területek és a falu művészete e folyamat beszédes tanúja. S ha a szóban forgó könyv nem is foglalkozik a falusi művészettel, a skandináv építészettel kapcsolatban mondtak helyes ilyen irányú indítékokat foglalnak magukban. Amikor azt olvassuk, hogy Skandináviában a XIV. századi gótikus építészeti átlaga még mindig erősen románkori vonásokat hord magán, önkénytelenül a magyar falusi gótika jut eszünkbe.

A könyv utolsó fejezetei azokat a területeket tárgyalják, ahol a gótikus építészeti közvetlen előzményei a legfeltűnőbbben jelentkeznek. Észak-Franciaország keleti részein érezhető a német hatás. (Nevers, Besançon, Verdun kettős kórusos megoldásai, Westwerk Châtillon-sur-Seine-ben). Először építészete nagyrésben rajnai jellegű (Neuweiler, Rosheim, Andlau). A XI. század második felében, midőn máshol oly széleskörű építési tevékenység tapasztalható, az Île-de-France-ban nem volt szükség új épületekre. Annál nagyobb a mozgás Normandiában és Angliában. Normandia építészete karoling hagyományokat is őrzött. A X. század közepén emelt jumiègesi St. Pierre templom két homlokzati tornya között nyugati karzatot találunk, hajójában trifóriumot. A kitűnő technikájú kőfalazás az előző jellegzetességekkel együtt teszik ez épületet a normandiai román stílus legkorábbi mintájává. A XI. század közepétől kezdődik Normandia nagy korszaka (Jumièges, Notre-Dame, Caen, St. Trinité és St. Étienne), mely virágzó helyi iskolát teremt. A norman bordás boltozás viszont általános jelentőségű, amely lombardiai, burgundiai és Loire-vidéki előzmények eredménye. A norman román építészeti Hódító Vilmos uralkodása idején nemcsak Normandiában, hanem Angliában is virágzik. Itt a fejlődés csúcspontja a durhami székesegyház jelenti. Szentélyének bordás boltozata 1093 és 1104 között keletkezett. A gótika építészeti ezzel összes feltételei adottakká váltak. A burgundiai tagolás és arány (Cluny III), a viszonylag vékony boltozásmód, az íves támasztó rendszer és a durhami bordás keresztboltozatok olvadtak össze a XII. század közepén az addig alárendelt szerepet játszó Île-de-France-ban. St. Denis apátsági templomának Suger által kezdeményezett újjáépítése méltán tartható az új stílus bölcsőjének, ahol nemcsak összefoglalás történik, hanem az eredmények következtetéseinek levonása is (áttört, vékonyabb falak, kisebb keresztmetszésű belső támasztás).

Végül röviden térjünk ki a magyar románkori építészeti európai szerepére. Bár Conant Közép-Európa keleti felével alig foglalkozik, a magyarországi románkori építészettel önálló alfejezetben röviden ismerteti és értékeli. Ezen kívül a szövegben többször utal Magyarországra, s kiemeli a pécsi székesegyház európai összefüggéseit. Jellemző, hogy hazai románkori építészetiünket nem Németországnál, hanem Lombardiánál tárgyalja.

Ennek ellenére többször arra a következtetésre jut, hogy a nyugat-európai hatások hazánkba a német birodalmon keresztül érkeztek. A megítélésnek e bizonytalansága nagyrészt abból származik, hogy a szerző hihetőleg csak az általa idézett irodalmat ismeri, mely Bogyay Tamás egy 1953-ban megjelent és a nemzeti monostorokról szóló tanulmányán kívül csupán Gál László 1929-ben közzétett francia nyelvű könyvét foglalja magában. Nem tud a harmincas évektől kezdődő nagyarányú esztergomi és székesfehérvári ásatásokról, valamint az utóbbi harminc év kutatásának eredményeiről, melyek alaposan megváltoztatták, nem várt mértékben gazdagították eddigi ismereteinket. E ponton ismét fel kell vetnünk, hogy ha azt kívánjuk, hogy az európai tudományos körök megfelelően foglalkozzanak művészetünkkel, akkor gondoskodnunk kell az eddiginél sokkal tervszerűbb idegen nyelvű publikációkról. Az említett okoknak tulajdonítható tehát, hogy Conant a magyar romanika európai szerepéről egyenlőtlen képet ad. Négytornyos bazilikákról beszél, noha ma már tudjuk, hogy ez a mult században született elképzelés nem felel meg a valóságnak. Ezzel szemben igen érdekesnek tartjuk Bari Szt. Miklós templomának a pécsi székesegyházzal való összevetését, hiszen Pécssett is ugyanaz állapítható meg, mint Bariban: a XI. századi keleti toronypárt a XII. században követte a nyugati. Az augsburgi székesegyház III. Ottó-korabeli első elrendezése viszont aligha lesz közvetlen kapcsolatban a magyar fejlődéssel, s a keleti toronypárt illetően inkább közös lombardiai eredetre gondolhatunk. Egyébként Conant helyesen hangsúlyozza XI. századi építészetünk lombardiai jellegét. E tekintetben azonban nyugodtan feltételezhetjük a közvetlen magyar-lombard kapcsolatokat annál is inkább, mert XI–XII. századi szobrászatunk kialakulására Észak-Itália ugyancsak erős befolyást gyakorolt. Ebben is központi jelentőségű a pécsi székesegyház díszítőszobrászata a XII. század közepén. A XII. századtól kezdve kétségtelenül megállapítható egy igen erős francia vonal is, mely a század végétől jelentős mértékben fokozódik, s a XIII. század első felében művészetünk bizonyos területein uralkodóvá válik. A somogyvári királyi alapítású bencés kolostor, a pécsi székesegyház alakos szobrászata Toulouse- Moissac- St. Gilles felé mutató, határozott összetevői végeredményben Clunyt idézik.

III. Béla francia házassága, a ciszterciták nagyarányú betelepítése a XII. század végén jelentősen megerősítik a közvetlen burgundiai indítékokat. A III. Béla által megkezdett és fiai uralkodása idején befejezett esztergomi királyi palota nemcsak önmagában, hanem az egykorú magyar építészetre való hatásában is rendkívül jelentős. A XIII. század első felében épült nemzeti monostoraink (Vértesszentkereszt, Lébény, Ják, Zsámbék), az újjáépített székesegyházak (Kalocsa, Gyulafehérvár) többek közt e burgundiai jellegű művészet belső továbbfejlesztéséről is bizonyosságot tesznek. Ugyanezen épületrészlet rendkívül finom kváderépítkezése szintén Burgundiát és a cisztercitákat idézi. Aligha tartható tehát Conantnak az a véleménye, hogy nemzeti monostoraink lombardiai jellege a Duna vonalán lehúzódó, német és osztrák közvetítés által határozható meg. A fentebb érintett közvetlen lombard kapcsolatok mellett valószínűtlenné teszi e feltevést az egykorú osztrák román stílusú építészetnek a magyartól teljesen elütő megjelenése is. A nyugati toronypáros homlokzat strassburgi származtatása sem látszik meggyugtónak. A szélesen terpeszkedő strassburgi megoldás helyett a magyar nemzeti monostorokhoz jóval közelebb áll a karcsú, magas normandiai homlokzat annál is inkább, mivel a két torony között – akár Normandiában – nálunk ugyancsak megvan a nyugati karzat. Az elmondottak távolról sem jelentik a magyar román kori építészet nyilvánvalóan meglévő német kapcsolatainak tagadását. Főként a XII–XIII. századi felsőrajnai, elzászi, délnémet összetevőket kell kiemelnünk, melyek maguk is bőven közvetíthettek francia eredetű indítékokat. A magyar későromán hosszú virágzása a XIII. század első felében ugyancsak szervesen beilleszthető Közép-Európa építészetének azonos jellegű

alakulásába. E jelenség nálunk feltétlenül egybekapcsolható a közvetlen burgundiai hatásokkal, melyeket nagyrészt a ciszterci rend hordozott, amelynek oly nagy szerep jutott a magyar s általában a közép-európai későromán stílus keletkezésében és utóvirágzásában. A burgundiai építészetről viszont tudjuk, hogy Normandiával, Angliával, az Île-de-France-szal szemben maga is konzervatív lett. Így tehát érthető, hogy Közép-Európában s ezen belül Magyarországon is miért vált éppen a burgundiai művészet a későromán stílus hosszú, színpompás uralkodásának oly jelentős alkotó részévé.

ENTZ GÉZA

AGGHÁZY MÁRIA

RÉGI MAGYARORSZÁGI FASZOBROK

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1958. 40 lap. 87 túlnyomóan színes tábla

A fafaragás, a fa-szobrászat emlékeinek feldolgozása, bemutatása nemcsak anyag, hanem műfaj kérdés is egyben. Bármennyire látjuk is a stílár, a formai összefüggéseket valamely korszak fából és egyéb anyagokból készült szoboralkotásai között, bármennyire tapasztaljuk is, hogy a fafaragók gyakran készítettek kő- vagy bronzszobrokat, a közelebbi vizsgálódás mihamar meggyőzhet bennünket arról, hogy az idegen anyag csak kivételesen csábította el, s csak egyes munkákra kötötte le azt a szobrászt, aki belemerült a fa faragásába. De arról is, hogy a fafaragó szobrásznak kőből vagy bronzból készült alkotása lényegében eltér famunkáitól. Más az! Egészen más.

Kőnél, bronznál meghittebb, bizalmasabb anyag a fa. Készítőjének hívebben engedelmeskedik, nézőjét, szemlélőjét közvetlen módon szólítja meg. Ezért a stílus jegyei megolvadnak a fafigurákon, színezésüknek, aranyozásuknak fényei a plasztikai formák statikus erőnyeín túl, érzelmi áramlatokat indítanak meg maguk körül. Sőt egyes területeken, mint a spanyol fafaragás világában a valószerű hozzátételek, üvegből ejtett könny- és vércsöppek, szövetből, selyemből készített ruházat az életközelséget, az érzelmei áramlását a stílus, a művészi alakítás rovására szinte ennek teljes megsemmisüléséig fokozták.

A történelmi Magyarország területe évszázadokon át gazdag tárháza volt a vallásos tárgyú fafaragásnak. Az északnyugati és nyugati határ eleven közlekedési kapuin bőséges lehetőség nyílt a művészi kapcsolatok megteremtésére, műtárgy és művészvándorlás útján a stílár változások érzékeny követésére. Jóllehet azt a gazdagságot, amely írott híradásaink tanúsága szerint az ország egész területét jellemezte a középkorban, a múlt századok eseményei, a török megszállás, a reformáció türelmetlen magatartása, a művészi ízlés megváltozása rendkívüli módon elszegényítették, mégis elegendő emlék maradt reánk, hogy a sajátos fejlődés teljes képét megközelítően felvázolhassuk. Aggházy Mária arra vállalkozott, hogy az eddig alkalmazott időhatárokat áttörve, a műveket csak anyaguk szerint vizsgálva, a barokk korszak végéig mutassa be a hazai faszobrászatnak mint műfajnak alakulását és jelentős emlékeit. A középkori faszobrok kérdéseinek kutatása az utóbbi évtizedekben meglehetősen lendületet kapott. Divald Kornél úttörő munkássága után több kutatónak is ráterelődött figyelme erre a körre, és mind stílár, mind időrendi kérdésekben eléggé tiszta és elfogadható képet rajzolt a történeletről. Könyvének első részében Aggházy főként ezekre az előmunkálatokra támaszkodik, jó érzékel válogatva meg mind a vélekedéseket, mind pedig a felbukkantott adatokat.

A második részben azonban főleg saját kutatásaira kellett támaszkodnia. Ezért könyvének barokk kori fejezete mind az ebben közölt képanyag újdonságai, mind a közölt adatok ismeretbővítő természete folytán nemcsak meglepő, hanem a közlések elsősege révén szinte forrásértékűvé is válhatott volna. (Azóta meg is jelent

a magyarországi barokk szobrászat egészét tárgyaló háromkötetes munkája, amely gazdag képanyagával és adattárával valóban forrásértékű közlemény.)

Bevezető szövegének jelentős részét, mintegy harmadát a faszobrok készítésének külső határozóira, a technika, az eszközök, a munkamenet ismertetésére fordította. Ismerteti a használt faanyagok neveit, az előkészítés folyamatát. Bőven kitér a színezés kérdéseire, az alapozás, a festék és kötőanyagok, végül az arany használatának módjaira. Ugyanitt módot talált arra, hogy a mesterek társadalmi, vagyoni viszonyairól jellemző képet adjon, s megrajzolja azokat a változásokat, amelyek a középkori és a barokk korszak művészeinek magánviszonyait megkülönböztették. A középkort illetően a társadalmi erődök is megvilágítják röviden, s megkísérelte ezt a barokk fejlődés során is, de halványabb színekkel. Végül rövid ikonográfiai tájékoztatást ad a hazai fadaragások ábrázolástartalmának általános és különleges jelenségeiről.

Aggházy idevágó fejtegetései higgadt és biztos adatközlések, kitérnek soraiból, hogy nemcsak az irodalomban tájékozódott, hanem gyakorló fadaragók felvilágosításait is értékesítette. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy mivel könyve magyarországi faszobrokról készült, s az olvasó így a bevezető fejtegetéseket is magyarországi viszonyokra vonatkoztatja, szerzőnek főkepp a magán és társadalmi kérdéseket illetően meg kellett volna jelölni mindazokat a mozzanatokat, amelyeket külföldi példák után csak feltételezen vonatkoztat a magyarországi gyakorlatra. Így például igaz, hogy német mester olykor járadék formájában kapta munkájának ellenértékét, de erre nem tudunk példát mutatni mi is. Hasonlóképpen igaz az, hogy Németországban raktárra is dolgoztak az oltárgyarak, s hogy kereskedők közvetítették a termékeket, de a magyarországi emlék és forrásanyagból nem következtethetünk erre. Akadékoskodásnak tűnhetik, de bennünket vádolhatnának meg figyelmen kívül hagyással, ha meg nem jegyeznék, hogy a tempera nem kötőanyag, hanem felrakásra elkészített festék, amelynek kötőanyaga nem olaj, hanem tojás, túró, méz, mézga.

Azt sem állítanánk olyan fellebbezhetetlenül, mint azt a szerző teszi, hogy „fában nem volt lehetőség tömör drámaiságú, összefogott kifejezésre”. Gondoljunk csak a halberstadt-i feszületre, a misztikus Pieták-ra. A hazájukban is „Ungarkreuz”-nak nevezett ágvilárra feszített Krisztustestekre, a bártfai „Corpus Domini” csoportra, és ne tagadjuk meg a tömör, drámai kifejezés lehetőségét a középkori faszobroktól sem.

Színes (65) és egyszínű (23) képtáblához fűződik a szövegrész bemutató és magyarázó része. Közülük 49 a középkori emlék, a többi 18. sz.-i barokk. Sajnálatos módon a 17. sz. emlékei kiestek a válogatásból, pedig, hogy többet ne említsünk, az érdekes gyöngyöspatai főoltár igazán emelte volna a képsor értékét. A középkori emlékek bemutatása során Aggházy igencsak tartotta magát a megelőző közlemények mérlegelt eredményeihez, ezért a középkori résznél nem időzünk hosszabban. Jelentős többlet e résznek, hogy a zalaszentgróti Madonna újjászületését frissen ható szövegben és színes képekben bemutatja. A 2. táblán bemutatott, Esztergomban őrzött s 1350 körülre keltezett Madonna esetében azonban nagyobb óvatosságra lett volna szükség. A csoport ugyanis aligha magyarországi származás. Szerző maga két helyen is felemlíti, hogy jelenlegi helyére ismeretlen helyről került. Viszont maga is megállapítja, hogy a típus Kölnben, a Rajna vidéken otthonos, és sűrűn előfordul. Tudjuk pedig, hogy Schnütgen kanonok, a kiváló gyűjtő jelentős tétel egyházi régiséget adott el a múzeumot szervezni óhajító akkori hercegprimásnak, Simor Jánosnak. Ezek közé kellett visszaszorolni a közben már „legkorábbi magyar” emlékké fogadott 13. sz.-i Madonna szobrot, és egészen bizonyosnak látszik, hogy ez a Madonna is a Schnütgen-anyaggal jött Esztergomba. Ha pedig ez valami módon kétségtelenné igazolódik, akkor még a valódiságot illetően is szorgos vizsgálatnak kell a közlést megelőznie itt közelebből nem részletezett okokból.

A barkai Dorottya-szoborról annyit kívánnánk megjegyezni, hogy Barkára egészen bizonyosan a Szepesség-

ről került, ahol egészen természetes módon illeszkedik párdarabjával együtt a kislomnici figurák sorozatába.

A barokk emlékek sorozata sok tekintetben egészen új világot tár elénk. A nyírbátori oltárok eddig is szorgosan figyelt és emlegetett alkotások voltak. Azonban ez a figyelem nagyon is fölületes, és a felelegetés nagyon is futólagos maradt. Most részleteiben és kiemelve látni ezeket a figurákat annyit jelent, hogy a hozzájuk fűződő kérdéseket újból fel kell majd tennünk, s a kutatásnak nyilván sikerülni fog az eddigieknél pontosabb, részletesebb és kielégítőbb feleletet adni rájuk. A pesti és budai mester és emlékkör kibővítése a márianosztrai és sződi szoborművekkel számos fokkal emelte meg a pesti fadaragó barokk szobrászok művészetének értékszínvonalát. Igen érdekes és meggondolkoztató az egervár-búcsú-szentlászlói és a nagykanizsai oltárok és egymásközt alakult viszonyaik eleddig szinte ismeretlen szobrainak stíluslemezése, eredetük kérdéseinek fejtegetése. Itt azonban támadnak aggodalmaink is. Készséggel elismerjük azt, hogy a steier-salzkammerguti terület barokk szobrászatának nagyobb figyelmet kell szentelnünk, s azt is, hogy stílusrokonságot keresve a különböző szerzetesrendek osztrák és délnémet összeköttetéseknek felderítése nagyon sok segítséget nyújthat. A felhozott példák mellé kíváncsított volna Johann Thenny bécs-brünni szobrász és a magyarországi szerviták huzamos együttműködése. (Műveit lásd a pesti és az egri szervita templomban.) Sőt bizony remélhetjük, hogy a rendi összeköttetések vizsgálata fényt fog majd deríteni számos rendi templom ma még ismeretlen művészeinek személyére. De úgy véljük, hogy az egervári szobrok névszerint való odaítélése nem nyugszik eléggé széles vizsgálaton, eléggé biztosított alapokon. Szerző maga is bizonytalannak érzi ítéletét, s amíg a táblákon, ha kérdőjellel is, de Philipp Jakob Straubnak ítéli oda a szobrokat s hozzájuk még a főoltár puttófejeit is, addig a szövegben csak műhelymunkáról szól.

E néhány csekély ellenvetés után ismertetésünket összefoglalhatjuk abban, hogy Aggházy könyve több irányban is átlagon fölüli hasznát hajt. Helyes és higgadt ismeretközléseivel felkelti és ébrentartja olvasóinak érdeklődését könyvének tárgya iránt. Új anyagával és megfigyeléseivel pedig a szakképzett művészettörténészek számára is gondolkodtató távlatokat nyit.

Rá kell azonban mutatnunk a könyvnek egy hátrányára. Ez pedig az illusztráló fényképanyag. Plasztikáról lévén szó, az egyszínű felvételek tértelen, vértelen lapossága ötven évvel ezelőtt divatozott szürke barna tónusokban úszik. Kérjük a szerzőt, hogy jövő munkálkodásában kerülje el az illusztrálásnak ezt a módját.

KAMPIS ANTAL

BÉNYI LÁSZLÓ

KOSZTA JÓZSEF

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Magyar Mesterek sorozat, Budapest, 1959. 66 o. 72 tábla.

Bényi László nagy szeretettel írta meg könyvét Koszta Józsefről. Az életrajzi adatokat, a környezet rajzát, az egymásután születő művek jellemzését úgy fűzte egybe, hogy az olvasó egy pillantra sem érzi az adatközlés szürkeségét, hanem az első szótól kezdve egyre inkább maga is a szerzővel együtt látja Koszta József életútját. A szövegben áttűz a szerzőnek a Mester iránti rajongása, a paletta színeinek szeretete és a festésben való járatossága. Ez utóbbi tulajdonságain keresztül a fekete-fehér képek ellenére is érzékeltetni tudja Koszta szépséges színvilágát. A szerző célját Rodin szavaival jellemzi: „törekedjünk megérteni a mestereket, szeressük őket, ittasodjunk meg zsenialitásuktól, de óvakodjunk attól, hogy beskatulyazzuk őket”. Valóban ez a magatartás jellemzi a könyvet erényeivel s korlátaival egyetemben. Nem lehet célunk a könyv tartalmi ismertetése, hogy a szerző nyo-

mán újra végig kövessük Koszta életsorát s művészetének színváltozását. Erről a szerző lelkiismeretes előkészítés után megírt gondos szövege tájékoztat. A szöveg ívelése körülbelül Koszta életének 50. évéig zavartalan, de innen kezdve mintha törés állana be a könyvben: mondani- valói inkább lazán összefűzött eszmélkedések. Nagyjából ettől a kortól kezdve Koszta élete egyhangúvá válik, az eseménytörténet megazul, s ezzel együtt a szerző is bizonytalanabbul fűzi mondanivalóit. Külön érdeme a könyvnek, hogy a szerző törekszik a magyar nyelv kifejező erejének gazdag kiaknázására. Szép és változatos mondatokkal eleveníti meg Koszta művészetének alakulását. Szeretnők azonban figyelmét felhívni arra, hogy a néha jelentkező kellemetlen képzavarok az előadást itt-ott dagályossá teszik s rontják a szavak hitelét ott is, ahol a szövegnek valóban belső izzása van. Íme néhány példa: (18. o.) „Koszta tehetsége... nyitott szilipen keresztül áradjon... a magyar föld életének megéneklésébe”, vagy (19. o.) „... tetézve teherrel és áldással... amit napjainak paraszából nyerni lehet”, vagy (29.o.) „... azokat a csápokokat mutatják... amelyekkel... próbálgatja saját hangját”. Bár kevés ilyen van a szövegben, de ezekért is kár, mert egyekben igen fordulatossá a megírás, és ez vonzóvá teszi a könyvet.

Bényi László egyik, ki nem mondott, de a sorok közt bujkáló alaptétele, hogy Koszta művészete állandóan fejlődött, a lírai romantikából indult el s eljutott a vaskos valóság monumentalitásáig. Ezzel a „fejlődési” gondolattal szeretnék kissé részletesebben foglalkozni, mert az életrajzra s erre a fejlődés-képzetre fűzi fel Bényi kissé a paletta színvilágán belül maradó mondanivalóit.

Figyeljük meg Koszta első nagyobb lélegzetű képét, amelyet mintegy 15 évig tartó hallgatag és konok tanulás után, 36 éves korában festett felszabadultan. A Hazatérők c. képének (1897) szerkezete a következő: a világító erejű ég a felület felső harmadát foglalja el, alatta a sötét talajt a jobbsarokból a szemhatár felé tartó út ferdén szeli át s erre a távolbafutó vonalra fent a kiemelkedő fejek távlati vonala felel. E két egymásbafutó sugarérzékelteni — a függőleges alakok kisebbedésén keresztül — a tér mélységét. A kép tehát a szemhatár felé sugárszerűen összefutó szerkezetre épül. Ebbe illesztette bele Koszta külön készült tanulmányait. Bizonyíték erre, hogy a kép jobboldalán menő két parasztlány valójában nem az út messzevivő szalagján halad, hanem a képsíkkal párhuzamosan. A szemhatár az alakokat az álluk alatt vágja el, ami nagyon zavaró. A hazatérők részletformáit gondosan megmunkálta Koszta, mintha a festő felől is fényt kapnának. A térbe állítás és a világítás tehát még nem zavartalan ezen a képen. Koszta hosszabb időn keresztül szívesen használja a sugarasan szűkülő távlatba illesztett alakokat. Am a látóhatár lassan lejjebb kerül s az alakokat mellkászerűen metszi, a fényhatás pedig egységessé válik, s vele együtt a térábrázolás hibátlan lesz. Kezdeti gyengéit tehát rövid idő alatt kiküszöböli. A korai Koszta képeken a hátulról sugárzó fény koszorúja veszi körül az előtér nagy foltokká tömörödő alakjait. A Vízfordók (1903) jelenti e megjelenítés hibátlan remekét. Sőt ebben a képben az ismert szerkezet ellenkezőre fordul, mert a sugárkévében az alakok nem a kép mélysége felé tartanak, hanem felénk jönnek. Az ellenfény által kényszerített egyszerű foltok nagyvonalúan mintázzák az alakokat, s a foltok belüli takarékos színmozgással élettől ragyogó szép arcokat fest, mozgásukat igen finom ütemezéssel érzékelteti. Ezt a sugaras képszerkesztést megtartja akkor is, amikor oldalvilágítású képeket fest (Háromkirályok 1906–7).

Ezt a szerkezetet váltja fel az 1910-es évek táján a képsíkkal nagyjából párhuzamosan mozgatott, oldalvilágításban megjelenő csoportosítás s ezzel együtt a szemhatár mélyebbre süllyed. Az 1910-es évek után elfordul a fényforrástól s a világító falú tanyák fényüket a festő mögül kapják. Ez időben már nem közvetlenül festi a fényt, hanem visszaverődését ragadja meg. A visszavert fény színvilága, világítóereje foglalkoztatja ettől fogva élete végéig. Közben egy-egy képével visszaidézi még fiatalságának ellenfény világát, de képei többségében a fehér falakon villózó játékát keresi.

Koszta Józsefnek a fény irányában való beállítása tehát nagyjából úgy alakult, hogy érett festőpályája elején a fénnel szemben festett, majd átmeneti időben az oldalvilágítás hatásait kutatta, s végül 50 éves korától kezdve hátat fordított a fénynek s a visszaverődő fény színváltozása izgatta. Mi lehet e 180°-os fordulat oka, ki tudná ma már megmondani? Talán az öregedő szem, amely már hunyorogva sem bírta el az égbolt szembeönlő fényét? Vagy talán az a festői felismerés, hogy a paletta színei nem fénykibocsátók, nem sugározzák, csak visszaverik a fényt? Érdekes, hogy e változással egyidőben tér át a képsíkkal párhuzamos képépítésre. Azt is megfigyelhetjük, hogy ideje teltén az alakok többé már nem uralkodnak a képen, hanem amennyiben megjelennek a tájban, majdnem hogy csak színtoltok, önálló embervoltuk belemosódik a tájba. Az embert — késői korában — inkább műteremben festi, környezetéből kiszakítva, többé-kevésbé hagyományos, szokott beállításban. Öregkori képei általában kisebbekké válnak, a fiatalkor nagy képeit olyanok követik, amelyeknek felületét egyetlen kézmozdulattal átfoghatja, egy helyből megfestheti. A nagy foltokban nagy festést lassan felváltják a nagy fény és árnyéktömbökön belül a szírvány minden színét megcsillantó felületek. Az emberi alak mozgása helyett mindinkább az ecsetvonás izgalma lesz a képeken az uralkodó. Ha Koszta életművét így egységben nézzük, még más jelenségeket is megfigyelhetünk benne. A fény kezdetben széles sávban terül el a képen s megcsillan az árnyékos tömbök szegélyén is, későbbi korában a visszaverődő fény a kép középtárára tömörül és sötét színskuszorú veszi körül. Tudjuk, hogy Koszta magányos ember volt, s tudjuk azt is, hogy amint telt ideje, annál inkább magába húzódott. Az ember fényvágyó lény s nyilván nem véletlen, hogy a nagy mitológiák és világvallások a boldogság honát fényben, a gyötrelmét sötétben jelenítik meg. Vajon Kosztánál csak „festői fejlődésről” van szó, abban, hogy fiatal emberként szembe néz a fénnel, később elfordul tőle s végül — háttal állva — csak tükröződését mutatja, sötétségből kibontva ünnepli a fény ragyogását? Nem a magára maradt ember önarc képe s egyúttal a tiszta emberi keresése-e Koszta „sötét” korszaka? Valami ilyen, csak embervoltunk legmélyebb rétegeiből megsejtethetőről van itt szó. Emberségünk olyan geológiai rétegeiben alakult ki ez a festői látomásvilág, amelyben még szavak sincsenek s színek is hiányoznak, csak az ember keresi benne helyét ebben a világban. Kétségtelen ugyanis, hogy Koszta kései képeinek alapja nem a látvány színvilága. Nincsen olyan világítás még a gomolygó felhők alatt meghúzódó tanyákra villanó napsugárnál sem, de még a legerősebben hunyorító szemben sem, mint ezeknek a képeknek szín- és fényvilága. A hunyorítás egyébiránt is szűrkíti, de nem feketíti a környezetet. Nem a természet színvilága jelenik meg Kosztánál, hanem a magányos ember világosságot sóvárgó ereje fokozza képpé a természetben benne lappangó lehetőségeket. Kosztában mindez úgy vált tudatossá, hogy ő magyar művészetet teremt. Ez annyit jelent, hogy az Alföld szegényeinek életét és fény sóvárgását önkénytelenül önmagával és a magyar nép sorsával azonosította.

Térjünk azonban ahhoz a kérdéshez, hogy a Koszta művészetében megfigyelhető változás egyúttal fejlődés-e, annyit jelent-e, hogy idősebbkori képei művészileg telítettebbek, értékesebbek? Ehhez a kérdéshez nem szabad a festésmód érettebbé válásán keresztül közelednünk, mert hamis útra tévedünk. Koszta művészi felkészültsége 35–40 éves korában volt olyan fokon — láttuk, hogy milyen gyorsan kiküszöbölte gyakorlatlanságát — hogy meg tudta valósítani azt ami szívében fekdűt. Vajon a Vízfordók (1903) sugárzó fiatalsága vagy a 30–40-es évek kétségbeesetten világozó tanyái képei az érettebbek? Ezt a kérdést — úgy véljük — fel sem lehet tenni, de ezzel egyúttal a „fejlődés” kérdését sem szabad a szó szokott értelmében felvetnünk. A Vízfordók éppen olyan hibátlan szépségű alkotás, mint az öregkor fényt sóvárgó képei. Az érett Koszta minden korában egyenlő értékű műveket alkotott, csak hogy e művek emberi-festői tartalma más, jöllehet egyetlen ember alkotta őket

s festésmódjuk — bizonyos fokig — egymásból alakult ki.

Nem vagyok biztos abban, hogy az öregedő Koszta arcképei művészetének legjobb darabjai közé tartoznak, bár Bényi — híven Rodin idézetéhez — megindító szavakkal beszél róluk. Az az érzésem, hogy a tájképfestésnél beidegzett, ecsetnyom-szerű, szaggatott előadás szét-tördeli az arcokat. Beállításai is általában szokottak s a sokat idézett Tányértörölgető asszony (1919) színjátszásai megmerevedett mozdulaton kápráznak. Arcképeinek kifejezésében sok van az „unatkozó modell”-ből. Talán kivétel a 20-as években festett Annuskája. Meggyötört, elgondolkozó kifejezését szinte aláhúzza a szaggatott előadás. Nem lehet véletlen, hogy a késői Koszta képeken megszűnt a kimagasló emberi alaknak s a tájnak az a szépséges harmóniája, amely olyan feledhetetlenül gyöngéd szépségűvé tette fiatalkori képeit. Az öregedő Koszta magába zárkózottan, csak a maga művészi kérdéseivel küszködve, elveszítette érzékenységét a másik ember iránt s csak néha lobbant ez fel benne, amikor magát, vagy szeretteit festi meg mély részvétellel.

Látszólagos teljes magányában és életérzésének megfelelően alakuló festésmódjában Koszta mégsem állott egymagában, hanem törvényszerűen belekapcsolódik a század elején formálódó új magyar művészetbe. Bár nem impresszionista, foltlátása s folton belüli szín-örvénylet megfigyelése, majd későbbi szaggatott ecsetmozgása, szinte csak odaütemezett ecsetfoltjai, a festőkéssel felkent színek elképzelhetetlenek az impresszionizmus és az utána következő idők nélkül. De magánosságának mindjobban ránehezedő volta is csak a művész és a közönség közt beállott szakadék következtében válhatott lidércnyomássá. Milyen keserűen írja Paál Lászlóról a „kegyetlenül mellőzött” szavakat, nyilván magára gondolt. Ilyen körülmények közt a magányos tanyára való visszavonulást is csak részben magyarázhatjuk a földhöz való ragaszkodás paraszti örökségével. Izgalmasan bonyolult kérdés Koszta viszonya saját korához. Ha ő maga nem is fogalmazta meg ezt, de benne lappang képeiben. E vallomás kibetűzése szép feladat lenne és Koszta művészetének megértését és szeretetét mélyítené.

E néhány megjegyzéssel nem szeretnénk Bényi László szeretettel megírt Koszta életrajzának méltatlanságát csökkenteni. Mindössze arra óhajtottuk felhívni a figyelmet, hogy a művészek életrajzának megírásakor olyan lehetőségek is vannak, amelyek az egyént — minden értékének megtartásával, sőt azok még mélyebb megvilágításával — beleszövik az élettani és társadalmi közösségbe. Csak így történhetik meg, hogy miközben a művész önmaga kifejezésével küszködik, voltaképpen ezt a kettőt — magunkat s társadalmunkat — is kifejezi. Ennek megmutatása még a műalkotásokon is túlnövő hatalmas élménnyel gazdagíthatja az olvasót.

LÁSZLÓ GYULA

BAUR I. H. JOHN

REVOLUTION AND TRADITION IN MODERN AMERICAN ART

Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958

Amerika művészetének kérdéseire európai embernek kettőzött figyelemmel és óvatossággal szabad csak közelednie. Megbizonyosodtunk efelől ennek a nagyon érdekes és mondanivalót világosan felfejtő könyvnek az olvasásakor is. Mert még ha elfogadjuk is azt a különben nagyon vitatható szokást, hogy Amerika fogalmát az Egyesült Államokra zsugorítsuk, az amerikai művészetet nyilván amerikai szemszögből ítélniük meg helyesen. Ám vajon európaiak elfoglalhatunk-e amerikai nézőpontokat? Aligha! s ha mégis megteesszük, sokat kell fészkelődnünk az elfoglalt helyen. Mert számunkra a könyv címbe foglalt két fogalom, „forradalom” és „hagyomány” dús és teljes tartalmakat bont elő. Forradalmaink és hagyományaink több arculatot is tükröznek

egyszerre. Nemzetiek és földrészre kihatók egyben. Az athéniek csak a maguk zsarnokai a Peisistratidák ellen keltek fel, Harmodios és Aristogeiton csak őket ölték meg, vagy üzték el a városból, de a zsarnokság gyűlölete, a szabadság szomjú áhítása az athéniek forradalmában nyert határozott alakot, Harmodios és Aristogeiton cselekedetében vált napjainkig dicsőített példamutatássá Európa-szerte. Mi több! az európai ember tűnődése óhatatlanul arra következtet, hogy azok az alapok, amelyekre a sajátosan „amerikai” polgarosulás és művelődés, tehát művészet is felépült, teljes egészükben Európából kerültek át az új földrészre. Még pedig mindjárt két alakban is. Mexikó, Texas és Kalifornia vidékére a spanyolok által telepített hagyományos, a keleti partvidéken pedig a hollandusok és angolok által meghonosított forradalmi alakzatokban. Mert az kétségtelen, hogy a délvidékre özönlő, katolikus vallású latin fajták, a föld birtoklásán és az alávetett őslakosság kényszerített munka- és terményszolgáltatásán nyugvó gyarmati, és később önálló államaikban az európai középkor hűbéri hagyományainak szereztek érvényt. Ámde a „Mayflower” angolszász utasai már megváltozott társadalmi alakulás gyermekei voltak. Gondolkodásukban — amely gondolkodás társadalmi-politikai és az ezeket szükségképpen követő vallási forradalmak középett született meg és növekedett ingathatatlan erőssé —, már nemcsak megszűntek, de el is halványultak a hűbériség társadalmának egykor eleven kötelmei. Közöttük és ember-társaik között már csak a pusztá érdek volt a kapcsolat. Késpénz, hitel és kamat. Nyilvánvaló, hogy mind a két igazodás, amely az amerikai fejlődés kapujában állott (ismételjük akkor is, ha az „amerikai” mívoltot le is szűkítjük az Egyesült Államok határaitra) egybő tulajdonai között művészi kívánczóságait és képességeit is megőrizte, éltette, fejlesztette. Ma azonban kétségtelenül mind a két igazodás hagyománynak számíthat a gyakorló amerikai művész számára. Jóllehet a délnyugati hívalkodó, de maradi spanyol barokkjával szemben a puritán angol és holland realizmus maga volt a haladás forradalma.

A fészkelődő európai tehát töpreng, hogy a teljesnek értett modern amerikai művészet hogyan, miképpen merített a teljesnek értett amerikai hagyományból, s hogyan szállt szembe hagyományainak egészével vagy részeivel forradalmas újítások révén. Idehaza már el tudunk igazodni művészeti forradalmaink ügyében, habár a kifejezést némileg megkoptatta a hírvers és a napisajtó. Elemezzük és ismerjük azokat a társadalmi változásokat, melyeknek egy-egy művészi forradalmat is szükségképpen meg kell előzniök. Hatásukat, értelmüket és a hagyománnyal szemben a haladás járára elért eredményeiket mérni, értékelni tudjuk.

A „hagyomány” a mi számunkra nagyfelületű, életben dús, de sokszor ártalmakat tenyésző állóvizet jelent, amelyből csak itt-ott indul, halad mélysodrású medrek felé egy-egy keskenyebb-szélesebb ér. A „forradalom” súlyos, tiszteletreméltó, megrendítő és felszabadító igazságszolgáltatás, amelyet vétek, sőt illetlenség alantass porpatvarokkal és halászatra alkalmas zavarkeltéssel összehasonlítani vagy összetéveszteni.

Minderre ki kellett térnünk mielőtt ismertetésünk velejébe vágnánk, hiszen számunkra eleve kétséges volt, vajon a címben foglalt tartalmak kifejtését megtaláljuk-e a kívánatosan széles alapvetésen, vajon a fejtegetések során kibontakozik-e előttünk a sajátosan „amerikai” művészet sajátos hagyományainak víztükré, s fellángol-e előttünk az a művészi forradalom, amelyet az ottani, otthoni társadalom immár visszafojthatatlan kívánságai robbantottak ki.

Kétségeink igazolódtak. Baur könyvének olvasása nyomán hiányérzet kelt bennünk, ellenkezés kerekedett és nyugtalanság maradt.

Hiányérzetünk amiatt támadt, mert a szerző az előzmények leghalványabb felvázolása, az amerikai összkép bemutatásának legcsekélyebb kísérelte nélkül az utolsó ötven év történetét vette bonckés alá, rögtön a dolgok közepébe markolva. Engedjünk azonban követelésünkéből. Az összképről tájékozódjunk egyebütt (ámbar az amerikai

művészettörténészek nem kényeztetnek el ebben a törekvésünkben). Azonban a szerző még a maga választotta időkorban sem törekedett területi teljességre, s anyagát főformán kizárólag a New York-i jelenségekre korlátozta. Ellenkezésünket szerzőnek ama módszere hívta ki, hogy számára minden jelenség egyforma értékű. Egyik kiállítás éppen olyan jelentősége, mint a másik, egyik művész, egyik alkotás, egyik sajtóvélemény ugyanúgy, mint a másik. Legföljebb egyéni hajlandóságának vagy idegenkedésének ad néha tartózkodó hangsúlyt. Nyugtalanágunk azért maradt, mert a szerző minden igyekezete mellett sem tudtunk meg az amerikai művészet lényegéről semmit. Nem tudjuk meg, hogy kihez, kikhez szól ez a művészet. A kiállításoknak kik a látogatói, az alkotásoknak kik a vásárlói. Az általa idézett folyóiratok vagy napilapok melyik társadalmi osztályhoz beszélnek, s hogy az olvasók nagy táborra mennyire vált érzékennyé a sajtó útmutatásai iránt. A könyv elolvasása után olyan érzésünk támad, mintha mindaz, ami a lapokról tudomásunkra jut, csak néhány hivatásos esztétának, művészettörténésznek, kiállító teremnek és tulajdonosainak, műkereskedőnek, olcsó hűhaja vadászó újságvezérnek a magánügye volna. E magánügy mögött pedig ott rejtőznék egy nagyon korlátozott számú vevőkör, amely pénzének leszámlálásával kötelességét teljesítette, s a megvásárolt műtárgyat siet a gombamódra szaporodó múzeumok egyikének odaajándékozni. Nyilván azért, hogy otthonának légkörét ne zavarja.

Baur szempontjai nélkülözik ezeket az aggályokat. A legszabadelvűbb amerikai szempontok határozott módon fogják be a teret, amelyet a szerző át akar tekinteni. Mondanivalójának anyaga fölött biztosan uralkodik. A nehézségeket okozó csomókat nem kerülgeti, de nem is oldozza. Rájuk mutat, és túlsiklik fölöttük. Ilyen fölényesen kezelt csomó a művészek személyi és nevelődési kérdése. Maga kénytelen rámutatni, hogy az amerikai művész társadalom tagjai legnagyobb részét európai születésűek, Európában tanultak, s rendszerint már kialakult egyéniséggel, sikeres európai munkásság után vándoroltak Amerikába. Ugyanekkor az amerikai születésű, Amerikában élő művészeknek szinte mindenike európai művészi központokban, főképp Párizsban nevelkedett. Hogy ezen a csomón túlkerüljön, Baur számára minden amerikai, ami Amerikában készült. Tekintet nélkül a származás és neveltetés körülményeire. Megsegíti azonban önmagát azzal, hogy érvel a tárgyválasztás jellegzetesen amerikai jelenségeivel. Az „amerikai színpad”-nak a képekben való megjelenésével. Ezt mindjárt forradalmi elemmé is avatja. Ha valamely kép öntöde belsejét, különösségeiről felismerhető amerikai tájat, munkaközvetítőben üldögélő típusokat, utcán siető irodalányokat ábrázol, ez Baur szerint az alkotó művészek alanyi forradalma, akik az európai tárgyválasztás helyébe az amerikai élet problémáit iktatták.

Még tovább lép akkor, amikor hasonló érveléssel amerikai sajtósnak állítja a gépek és gépelemek csendélet-szerű ábrázolását és a „tudatalatti”-nak a művészet tárgykörébe való bevonulását. Nyilvánvaló, hogy ezt a gondolatszerkezetet nem lehet kielégítő módon igazolni. Baur okfejtése is elégtelen, és szükségképpen elhagyta az európai jelenségek történeti vizsgálatát. Különböztetnie kellett volna ismernie, hogy mindezek a tárgykörök, e tárgyköröknek a művészi alkotás számára való tudatosítása csakúgy európai erőny és érdem, mint a megvalósításukat szolgáló technikai kísérletsor. (Courbet, Daumier, Menzel, Meunier stb.)

Nagyobb zavarba kerül azonban a szerző, amikor a tárgyválasztás alanyi színezetű „forradalma” után a forma „forradalmá”-ról kell szólnia. Pillanatig sem tagadja, hogy ez teljes egészében európai import. Először 1908-ban jelentkezett a New York-i „Nyolcak” kiállításán. A kiállítás falain (egy New York-i műkereskedő

vállalkozása volt) amerikai festők társaságában Picasso és Matisse képei is helyet kaptak. A két francia festő ezúttal még hatalmas ellenkezést váltott ki mind a látogatókból, mind a sajtóból.

Az 1914-es világháború után azonban szélesre tárultak a kapuk, és 1920-tól kezdve (a szülőhelyén már hitelét veszített) Dada és a nyomában kelt szürrealizmus kapott széleskörű polgárjogot. Ezóta expresszionista és elvont formák uralkodnak a modern, a korszerű amerikai művészetben, és ezeknek az uralkodását támogatják a két világháború között odavándorolt európai művészek. (Mondrian, Ozenfant, Léger, Moholy-Nagy, Feininger stb.) Ezek a művészek már előbb, Európában szereztek maguknak s elvont művészetüknek hírnevet, s ez a hírnév Amerika elismerésével méginkább öregedett.

Mégis akad számos művész Amerikában, akik a hagyományok szellemében alkotnak. Bár a tárgyválasztás alanyi „forradalma” ezeknek is szívügyük, legyenek amerikai vagy európai születésűek, szemlélet, forma és technika tekintetében valóságos és tárgyias alapokon iparkodnak modern művészetet teremteni. (Ezek között említi meg a magyar Szepessy Zoltánt, aki 1921 óta él az Egyesült Államokban.) Különböző irányokba fordulnak ezek is. A romantikus realizmus csakúgy megtalálja köztük a híveit, mint a szimbolizmus vagy a keresett kezdetlegesség és az érzéksaló természetutánczás. Valamennyiük tevékenysége azonban szöges ellentétben áll az elvont, a tárgyaltan alkotókével és ellentétei a végsőkig éleződnek a napisajtó és a szakirodalom nemritkán alantassá is váló vitáiban.

Úgy tűnik, Baur könyve ezek között az elfajuló és mindenestre tisztázatlan célok érdekében keletkezett viták között szándékozott rendet teremteni.

Széleskörű anyaggyűjtésével, tárgyilagos seregszemléljével, higgadt, világos előadásával sok tekintetben sikerült is ez neki. Áttekinthető rendszerezése, jellemzéseinek tartózkodó értékrendje látszólag részrehajlás nélkül mutatja be Amerika (szűkebben az Államok, igazában pedig New York) mai művészetének áramlatait.

A tárgyilagos bemutatáson túl azonban van a szerzőnek a könyvben nemcsak kiérezhető, de őszinte közvetlenséggel kijelentett, személyes alanyi állásfoglalása is. Bevezetésében maga hangsúlyozza, hogy könyve nem tartalmazza az amerikai művészet történetét. Anyaga csupán az utolsó ötven esztendőnek művészi fejlődését meghatározó mozgalmak megérzékítése. Ezek a mozgalmak tulajdonképpen párhuzamba rendeződnek, s ha időlegesen egyik fölül is kerekedik, a másiknak ellanyhulása csak az erőgyűjtés egyik jelensége. Ez a vetélkedő párhuzam a hagyományt nem tisztelő, sőt elvető és a tárgyválasztás „amerikai színpad”-át sem értékelő elvont formái — és a hagyományba gyökerező, természetelvű, valóságos szemléletű, de a tárgyválasztás amerikai jellegzetességében alanyi forradalmár művészet alkotásaiban mutatkozik meg. Így foglalható össze a szerző tárgyilagossága. Ámde végül mégis kijelenti, hogy szerinte a formai forradalomé, a tárgyaltan elvont irányzatoké a jövő. Sőt nem tagadja, hogy ezektől várja az amerikai műtermekben készült alkotások sajátosan amerikai jellemvonásainak megteremtését is. Ebben viszont Baur könyve is vitairattá válik, s érvénye nagyon sok jövő tényezőtől függ.

Magunk pedig úgy véljük, hogy az „amerikai” művészet még pénzen vett, bevándoroltatott, átültetett összevetőiben is gazdagabb és bonyolultabb, hogysem jelen állapota és jövőben várható fejlődése egy ilyen tipológiának is beillő „forradalmi” párhuzammal megrajzolható volna. Bízunk abban, hogy Baurnak e tanulságos és sok részletet megvilágító kezdeménye után átfogóbb és teljesebb összefoglalásokat is fogunk olvasni erről a jövőben.

KAMPIS ANTAL

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Д. Радочаи</i> : Неизвестные и забытые средневековые деревянные статуи в Венгрии	1
<i>Эржебет Томпош</i> : Базилики парными святилищами и двойным нефом в средние века	16
<i>Г. Вамсер</i> : Остатки стенной живописи барского дома Черей в с. Чикракош	23
<i>А. Шён</i> : Праты, камерный архитектор в г. Буда	29
<i>Денешэ Патаки</i> : Позднехабанские посуды роттердамского музея «Boymans van Beuningen»	35
<i>Э. Чаткаи</i> : Сыновья живописца Иштвана Дорфмейстер	40
<i>И. Балог</i> : Пал Берегсаси и дебреценская «Школа рисования» (1819—1856)	43
<i>Ценнернэ Г. Вильхелмб</i> : Неизвестная гравюра Видеки по званию Сент-Тамаша	50
<i>З. Орослан</i> : Восьмидесятилетнее общество археологического искусствоведения и нумизматики	51
<i>Эдит Лайта</i> : Одна забытая венгерская художница	57
<i>Розваньинэ И. Томбор</i> : Альбомы для эскизов Яноша Надь Балог	60
<i>Э. Чаткаи</i> : К истории искусствоведческой топографии	63

ДИСКУССИЯ

Нора Аради, ее кандидатское сочинение «Иштван Рети»	64
-----------------------------------------------------------	----

ОБЗОР КНИГ И ЖУРНАЛОВ

<i>Ш. Балинт</i> : Город Сегед (Рец.: Г. Энцу)	73
<i>К. Й. Конант</i> : Carolingian and Romanesque architecture (Рец.: Г. Энцу)	73
<i>Мария Аггхази</i> : Древние деревянные статуи в Венгрии (Рец.: А. Кампиш)	78
<i>Л. Беньи</i> : Йозеф Коста (Рец.: Дь. Ласло)	79
<i>Й. Х. Й. Бауер</i> : Revolution and tradition in modern American art (Рец.: А. Кампиш)	81

Ára : 35,— Ft

Előfizetés egy évre : 100,— Ft

TABLE DES MATIÈRES

RECHERCHES

<i>D. Radocsay</i> : Sculptures en bois inconnues et oubliées de la Hongrie médiévale.....	1
<i>Mme E. Tompos</i> : Basiliques à double nef et à sanctuaires accouplés au moyen âge.....	16
<i>G. Vámszer</i> : Les restes de la peinture murale de la gentilhommière de Cserei à Csíkrákos.....	23
<i>A. Schoen</i> : Prati, architecte caméral à Buda.....	29
<i>Mme D. Pataky</i> : Vases du haban tardif du musée Boymans van Beuningen à Rotterdam.....	35
<i>E. Csatkai</i> : Les fils du peintre István Dorfmeister.....	40
<i>I. Balogh</i> : Pál Beregszászi et «L'école de dessin» de Debrecen, 1819—1856.....	43
<i>Mme Czenner G. Wilhelmb</i> : Gravure inconnue de Vidéky sur la prise de Szent-Tamás.....	50
<i>Z. Oroszlán</i> : La société de l'histoire de l'art archéologique et de numismatique de quatre-vingts ans.....	51
<i>Mme E. Lajta</i> : Une femme peintre hongroise oubliée.....	57
<i>Mme Rozványi I. Tombor</i> : Les albums de croquis de János Nagy Balogh.....	60
<i>E. Csatkai</i> : A l'histoire de la topographie de l'histoire de l'art.....	63

DISCUSSION

<i>Mme N. Aradi</i> , Sur sa dissertation de candidature intitulée «István Réti»	64
----------------------------------------------------------------------------------------	----

REVUE DE LIVRES ET DE JOURNAUX

<i>S. Bálint</i> : La ville de Szeged (Compte rendu par <i>G. Entz</i>).....	73
<i>K. J. Conant</i> : Carolingian and Romanesque architecture (Compte rendu par <i>G. Entz</i>)	73
<i>Mme M. Aggházy</i> : Sculptures en bois anciennes de la Hongrie (Compte rendu par <i>A. Kampis</i>).....	78
<i>L. Bényi</i> : József Koszta (Compte rendu par <i>Gy. László</i>).....	79
<i>J. H. J. Bauer</i> : Revolution and tradition in modern American art (Compte rendu par <i>A. Kampis</i>)	81



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1960 • IX. ÉVF. • 2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1960

FŐSZERKESZTŐ:
FÜLEP LAJOS

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:
GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:
DERCSÉNYI DEZSŐ

TARTALOMJEGYZÉK

KUTATÁS

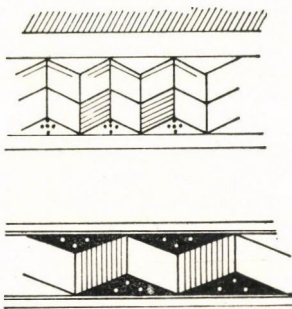
<i>Rozványiné Tombor Ilona</i> : A középkori Magyarország falfestés ornamentikája	83
<i>Lajta Edit</i> : Adalékok a régi magyarországi szobrászathoz és festészethez	89
<i>Eszlár Éva</i> : Az esztergomi Keresztény Múzeum egyik XV. századi szobortöredékének mestere	101
<i>Balogh Jolán</i> : Az alistáli Mária-szobor	106
<i>Czobor Ágnes</i> : A Keresztény Múzeum Johann König képe	112
<i>Weiner Mihályné</i> : Faragott faformák eredetének kérdéséhez	115
<i>Biró Vencel</i> : Veress Mátyás	118
<i>Soós Gyula</i> : A Lánchíd oroszlánszobrainak mestere	123
<i>Ybl Ervin</i> : Csontvári Tivadar kevésbé ismert festményei	127
<i>Entz Géza</i> : A Művészettörténeti Dokumentációs Központ munkája	140
<i>Entz Géza—Weiner Mihályné</i> : A Magyar Régészeti Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1959. évi működése	141

KÖNYVSZEMLE

Pogány Frigyes : Szobrászat és festészet az építőművészetben (ismerteti: <i>Németh Lajos</i>)	143
Emile Mâle : Les saints compagnons du Christ (ismerteti : <i>Lajta Edit</i>)	145
Zádor Mihály : Az ornamentika és épületornamentika néhány elméleti kérdése (ismerteti: <i>Csemegi József</i>)	145
Zádor Mihály : A díszítőművészet eredetéről (ismerteti: <i>Csemegi József</i>)	147
Vajkai Aurél : Szentgál, egy bakonyi falu néprajza (ismerteti: <i>dr. Tóth János</i>)	147
Karl E. Mummenhoff : Wasserburgen in Westfalen (ismerteti: <i>Gerő László</i>)	148
Huszár Lajos : A budai pénzverés története a középkorban (ismerteti: <i>Eszlár Éva</i>)	149
Dorgelo, A.: Het oude Bisschopshof te Deventer (ismerteti: <i>Kozák Károly</i>)	150
Fitz József : A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története I. A mohácsi vész előtt (ismerteti: <i>Dericsényi Dezső</i>)	151
Képes Krónika (ismerteti : <i>Dericsényi Dezső</i>)	152
Az 1959. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája (összeállította: <i>dr. Gönczi Éva—dr. Szabó Erzsébet</i>)	153

A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGI FALFESTÉS ORNAMENTIKÁJA

Középkori templomaink és a késő középkorból fennmaradt kisszámú lakóházunk a színek és a dekoráció kedveléséről tanúskodnak. Akár a külső, akár belső falról van szó, rendszerint megtaláljuk a festés nyomait, ahol pedig elpusztult az eredeti felület, mind a hazai, mind a külföldi példák nyomán joggal feltételezhetjük, hogy az festett volt. A történeti Magyarország efajta díszítései nem jelentenek az európai középkori művészetből kiszakítható, különleges stílust. Helyi vagy nemzeti sajátosságokat legkevésbé abban találunk, amely járulékos eleme az építészetnek vagy az alakos ábrázolásnak. Valószínűleg éppen ezért alig volt kutatás tárgya. Az előkerülő festett ornamentális töredékeket általában kormeghatározó értékük kedvéért veszik figyelembe. Pedig ilyen tekintetben nem sokat jelentenek. Az ornamentika általában sokkal konzervatívabb, szokványosabb formákat mutat, mint az alakos ábrázolás. A megszokott minták olyan hosszú életűek, hogy még XV. századi falképereteken is találunk karoling motívumokat.



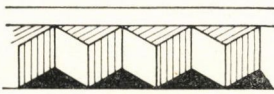
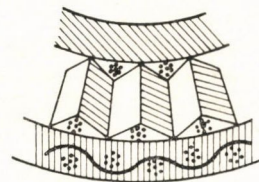
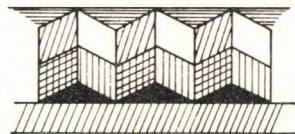
1. Brinay (Franciaország 1. Deschamps-Thibout) — Tra-min (1. Josef Garber: Die romanischen Wandgemälde Tirols. Wien, 1918.)

A románkor díszítményvilága elsősorban az épület-plasztikában virágzott ki. Ez a csodálatos virágzás egy-két évszázad alatt lassan elhal, hogy helyet adjon a gótika realisztikusabb, egyben fantáziában szegényebb díszítőformáinak. E fejlődést Josef Gantner tömören így jellemzi: „Je mehr die Darstellung religiösen Inhalt gewinnt, um so unwichtiger wird die Rolle des Ornaments. Der Anteil der Ornamentik in den Plastiken und Malereien nimmt langsam ab.”¹ Ez a tétel inkább a plasztikára áll, kisebb mértékben a festett ornamentikára.

Utóbbi, funkcióját tekintve, két csoportra oszthatjuk. Egyik az építészeti tagozatok színezése, egyszerű geometriai mintákkal, amelyeknél a hangsúly a színeken van. Ritkábban jelennek meg növényi elemek is az ablakok béléteiben vagy boltíkkelyekben. Második csoport a figurális falkép keretdíszé, amely a korai miniaturák keretelésével rokon és formavilágában csak ritkán mutat kapcsolatot akár ugyanannak az épületnek faragott díszítésével, amelyben van. E két csoport azonban gyakran összeolvad egy-egy épület belső festésénél.

A románkori francia falfestészet nagyon gazdag emléktanyájára vonatkozó kiadványok közül elsősorban Deschamps-Thibout könyvét kell megemlíteni, amely kivételes figyelmet szentel a falképeket szegé-

lyező ornamentikának.² A „La grammaire décorative” c. fejezetet így vezeti be: „Il est un élément important du décor peint des églises préromanes et romanes... C'est la grammaire décorative dont il serait intéressant de dénombrer et classer systématiquement les divers motifs... Mais il semble que l'art gothique les abandonne presque tous pour en créer d'autres.” Úgy látszik, e két szerző kísérelte meg először a falképek díszítő motívumainak számbavételét és osztályozását. A következő csoportokat állították össze: 1. „Frise de grecque” vagy meander. Karoling elem, az antik díszítményekre megy vissza. 2. „Cubes creux”, az előzőből alakított hasonló eredetű motívum, közepe négyszögletes dobozra emlékeztet. 3. „Hémicycles adossés”, egymásnak háttal állított félkörök, melyekből néhol négyszirmú virágokat képeznek. Ez is karoling elem, a plasztikában is megtalálható. 4. „Serpentins”, pálcák köré csavarodó szalagok. Ezenkívül a következő motívumokat sorolják fel: „rubans plissés”, „losanges disposés à la façon de nids d'abeilles”, „entrelacs”, „disques”, „palmettes”.



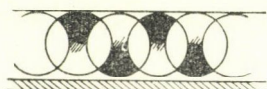
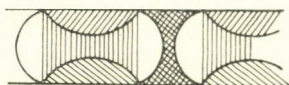
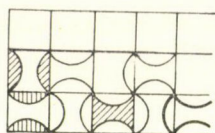
2. Ócsa (XIII. sz.) — Gelence (XIV. sz.) — Nagytótlak (XIV. sz.) — Rudabánya (XV. sz.)

Megemlítek még a mindig vörös és okkersárga csíkok közé helyezett fehér pöttyusorokat, amelyek a karoling korszak óta azonos módon keretelik az ablakokat vagy képmezőket. A kutatás nem tér ki az elemek tartalmi szimbolikus jelentésének vizsgálatára.

Hasonlítsuk össze a francia szerzők tipologizálását egy régebbi kutató, Paul Clemen megállapításaival.³ A meandert így írja le: „degeneriert, Lieblingsmotiv der ottonischen Zeit.” Másutt: „... die entartete und missverstandene Form...” Megemlíti továbbá a doboz-

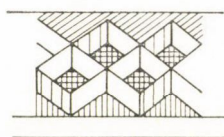
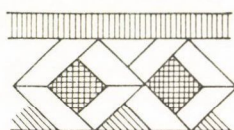
szerű motívumot, az egymásba font köröket és csillagokat. Valamennyit a római mozaikművészetből vezet le.

Fenti idézetekkel nem merítettük ki a kérdés külföldi irodalmát, de a leglényegesebb megállapításokat megtaláltuk.



3. Francia románkori díszítés (l. Deschamps-Thibout) — Muraszombat (XIV. sz.) — Bögöz (XII. sz.)

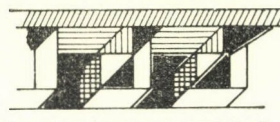
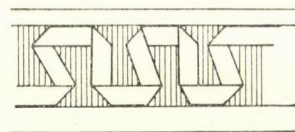
A legegyszerűbb mértani formák vizsgálatánál látjuk, hogy ezek olyan mértékben közösek az egész középkori Európában, akár a latinnyelvű írás. Az alakos ábrázolások keretdíszait kell mindenekelőtt figyelembe vennünk, mert jóval több maradt fenn belőlük, mint az építészeti tagozatok öncélú díszítéseiből, motívumokban is gazdagabbak.



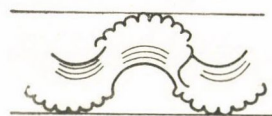
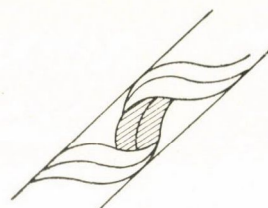
4. Bántornya (XIV. sz.) — Pécs (XII. sz.) — Ófehértó (XV. sz.)

A csíkok és pöttyök egymás mellé vagy fölé sorakoztatása mellett legegyszerűbb a „ruban plissé”, a tört vagy hajtott szalag-motívum. (1–2. kép) Szabályosan hajtogatott papírszalaghoz hasonlít, melyet kibontva síkfelületre helyeztek. Egyik fele árnyékosabb, az alapra még mélyebb árnyékot vet. E különbségeket színek jelzik. A motívum rendkívül elterjedt, nyilvánvalóan játékos képzelet szülte.

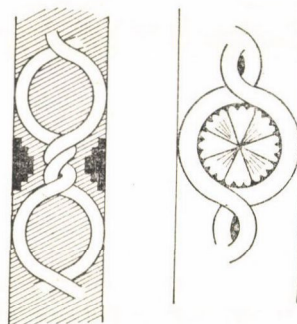
Az egymásnak háttal állított félkörökből alakult díszítmény is játékos elem, függetlenül karoling eredetétől. (3. kép) Hazai képanyagunkban kevesebb akad, ami csak a fennmaradás véletlenének tulajdonítható. Itt a körző játékaról van szó, ennek a középkor egész díszítményvilágában igen nagy a szerepe. Ugyanekkor három egymást metsző kör — akár a háromszög — trinitas-jelkép is.



5. Eppan (Tirol) — Maureilles (Franciaország)



6. Szentsimon (XV. sz.) — Bántornya (XIV. sz.) — Almakerék (XIV. sz.)



7. Dömölk (XIII. sz.) — Pécs (XII. sz.)

Ha követjük Deschamps és Thibout összeállítását, figyelembe kell még vennünk az ún. „cubes creux” elemet, amely üres kockákhoz, dobozokhoz hasonló. Átlósan elvágva, a tört-szalag motívum kombinációjának látszik. A francia szerzők a narbonnei múzeum I. századi gallo-római mozaikjára vezetik vissza. (4. kép)



8. Esztergom. Diszítő festés a királyi kápolnában

További, az ógörög művészetig nyomon követhető s az előbbieknél bonyolultabb elem a „frise grecque”, a meander, amelyből a középkori fantázia valami újszerűt teremtett. Ugyanis – akár az előző motívumok – ez is plasztikus hatású. Mintha azt a szalagot, melynek hajtogatásából egyszerűbb szegélydiszkek alakultak, most a meander-előkép nyomán próbálták volna hajtogatni. Ez azonban alig sikerülhet, a motívum ügyetlen, nem szerencsés. (5. kép) A nyugati példák egyik-másika rendkívül bonyolult. Hasonlókat hazai falképfestésünk elérhető anyagában nem is találtam.

A „serpentin”, a csavarodó szalag, pálcá-motívum nélkül is kedvelt. (6. kép) De a XIV. századnál korábbi anyagban nem találtam rá példát. Ez az elem könnyen kombinálódik palmettákkal, egyszerűbb girland-motívumokkal, amelyek már a növényi díszítés területére vezetnek át. Említésre méltó még egy szalagfonatos elem Dömölkről, amelyet Rómer rajzolt le. A plasztikus díszítések szalagfonataival rokon. Hasonlót találunk a pécsi székesegyház átépítése előtt felvett másolatokból ismert falfestésen. Csodálatos, hogy alig maradt festett emléke ennek a kőfaragásban annyira kedvelt motívumnak. (7. kép)

Ha az idézett francia szerzők összeállítása szerint nyomon követjük a fontosabb geometrikus díszítmények előfordulását középkori falfestészetünkben, meglepetve láthatjuk, hogy egy-egy motívum a XII.-tól a XV. századig azonos formában jelenik meg. Nem az a meglepő, hogy egy római eredetű elem a XII. századig fennmaradt, hiszen ez a nyugati országok hasonló emlékein ugyanígy megtalálható. Ott azonban, különösen Franciaországban, rendszerint elhal a XII. század után. Nálunk, pontosabban Közép-Európában, bizo-

nyos konzervatív vonás mutatkozik az ősi mintakönyvek felhasználásában, éppen ezért, mint mondtunk, egy falképtöredék ornamentális kerete nálunk ritkán tekinthető kormeghatározónak.

Ami a motívumok felhasználásának gondolati hátterét illeti, ezeknél az egyszerű díszítményeknél aligha beszélhetünk szimbolikus tartalomról, jobban mondva, a római eredetű elemeknek akár ún. pogány, akár keresztény tartalommal való megtöltéséről. Egyik-másik elemnek lehet az ókorig visszamenő jelentése, mint ahogy a meander tudvalevően a kanyargós görög folyóval kapcsolatos elnevezés. Ismerjük a spirális szalag vagy svasztika napjelentését is. Gondolhatunk népi díszítményeink ma is élő elnevezéseire. Feltehetjük azt is, hogy egyes, nem naturalisztikus díszítőelemek elnevezése egyszerűen onnan eredt, hogy valamilyen módon meg kellett nevezni azokat a szakmai nyelvben. Ha tudnók, minek nevezte a középkori képiro a meandert vagy a tört szalagot, könnyebb lenne a szimbólumok kutatása. Valószínűnek látszik azonban, hogy ezeknél a felsorolt nagyon egyszerű elemeknél csak az örök „homo ludens” játékaról van szó.

A színek szimbolikus elemzésére legutóbb Fettich Nándor tanulmányában láthattunk érdekes összeállítást.⁴ A középkori kereszténység szín-szimbolikáját a következőkben ismeri fel. Piros vagy arany a nap színe, az erényt vagy Krisztust jelenti, fekete-szürke: a bűn. Zöld ugyancsak a bűn, a természet, a sátán színe. Világoskék az ég, sötétkék-fekete a bűnös éjszaka. Vajon a középkori díszítő festés gyakori piros-zöld összeállításai mögött a jó és a rossz, az erény és a bűnös természet harcát kell keresnünk? Erre csak annyit felelhetünk: lehetséges, de nem bizonyítható. A kiegé-

szító színek együttes felhasználása mindenütt, napjainkig megtalálható, különösen a vörös és a zöld kombinációja. Számolnunk kell továbbá a falon alkalmazható festékek korlátozott számával. A falfestésben dominálnak az okkersárgák és a barnák különböző árnyalatai. Ezzel szemben a miniatúrák díszítése az arany minden valószínűség szerint csak a pompa emelését célozza, határozott szimbolikus jelentés nélkül.

Az építészeti tagozatok dekoratív színezésében még nagyobb szerepük van a körzővel-vonalzóval szerkesztett mértani díszítőformáknak. Rómer Flóris így jellemzi ezeket: „Bár a művészethez nem tartozik, de még sem lehet hallgatással mellőzni az egyházi, valamint a profán építmények egyes részei színezését, tarkázását. Ahol a terméskövet vakolat alá rejtették, ott a párkányzatokat, az opus italicumot hazudó, faragott szögletköveket vonalzások által jelelték. Dívatban volt ez leginkább az újjászülési szakban. . .”⁵ A nagytudású szerző e néhány sorához közel egy évszázad elteltével sem lehet sokat hozzáfűzni. A mai Magyarország területén az utóbbi években előkerült leletek (Bp. Tárnok-u. 5, Moson-Magyaróvár, Lenin-u. 66, Pécs, Káptalan-u. 2. Sopron, Kolostor-u. 5.) sem változtatnak a képen.

Azt a megjegyzést azonban „a művészethez nem tartozik”, ma már nem vallhatjuk. Minden hozzátartozik a művészethez, a műalkotás egészéhez, ha házról van szó, annak a küszöbe is, annál inkább az egész összehatásra döntő színes megjelenése. Ami a faltól elszakítva valóban nem művészet, hiszen a legprimitívebb forma- és színkombinációkról van szó, az művészetté válik, mint az épület egészének tartozéka. Az „opus italicumot hazudó” formák itt is, mint a freskók keretein, gyakran a plasztika illúziójával játszanak. Ez valóban túlmegy a középkoron, főként az „újjászülés” idején virágzik.

A falsíkokat borító területdíszeknél érdekesebbek a bordákon, oszlopokon, ablakbélletekben elhelyezkedő díszítések. Hazai leleteink ugyan gyérek és töredékesek, de a motívumok egyszerűsége és ismétlődései folytán könnyen kiegészíthetők. A legkorábbi példák közé tartoznak az esztergomi kápolna festett tagozatai, átlós, négyzetes, körökből és félkörökből kombinált rajzzal. (8. kép)



10. Feldebrő (XI–XII. sz.)

Az efajta töredékek zöme a gótika korszakára esik. Egyik-másik festés alig különbözik a falképek geometrikus keret-motívumaitól. Eredeti festésnyomok alapján történt napjainkban a budapesti belvárosi templom és félszázaddal ezelőtt a budavári Nagyboldogasszony templom belső dekoratív festése. Utóbbiaknál a miniatúr szolgáló, 1878-ban felvett rajzok hitelességét ma már nincs módunk ellenőrizni. Valami idegenszerű, más korabeli díszítményektől eltérő jelleg van bennük.⁶ A főszentély egyik ablakának bélében levő, három-karéjokból és egy másik, szívidomokból összerakott területdísz érezteti legtisztábban a gótikát. Hasonló díszek maradtak fenn a keresztfalusi és a muraszombati r. k. templomban az 1400-as évekből, az etrefalvi evangélikus templom XV. századi fereskókeretein vagy a kőszegi vár 1958-ban feltárt vakárkádsoron. (9. kép) Gerevich László egy mondatnál utal a XIV. században



9. Kőszeg, Vár. 1958-ban feltárt falfestés-töredék



11. Hidegség, R. k. templom szentélyének festett díszítése



12. Velemér. R. k. templom szentélyének festettdíszítése



13. Budapest. Falfestés-maradvány a Mária-Magdolna templomban

elterjedt „az arab művészethez hasonlóan a felületet betöltő síkdíszítés”-re.⁷ Világi épületek falain néhol egyszerűségükben is dekoratív festésnyomok kerültek elő, így a pécsi Káptalan-u. 2. sz. ház 1. termének négyzet-hálóból álló kör–félkör kombinációval.⁸

A geometrikus díszítőformák helyenként szinte észrevétlenül olvadnak be a növényi ornamentikába. A hullámvonal ritmusa hajladozó növényindák formájában jelentkezik. A csigavonalak és karéjok leveleket, virágokat idéznek, a rozetta stilizált rózsává alakul. A növénydísz korai középkori példáit látjuk a feldebrői altemplomban. Egyik motívumsor két volutából emelkedő ötszirmú palmetták sorából áll, amelyek nyomott koralakú szalagba foglaltak, a közöttük levő térkitöltő elemek hegyes hármalevelek. (10. kép) Ez tipikus, általánosan elterjedt románkori alakítás, a faragott díszítményekkel rokon, ellentétben a boltcikkelyek laza rajzú négyzirmú virágaival. A hidegségi r. k. templom apszisában levő szegélydíszek különböző álló és fekvő háromszirmú palmettákból kombinálódtak, jellemzőjük a széles szalagkeret, egyikénél ívsorosan, másikánál egymás fölé illeszkedő tojásídomokkal. (11. kép) Ez a díszítés ugyancsak összhangban áll a kor faragványjaival. Festett motívumainkban is megtaláljuk azt a fordított szívalakba hajló csigavonalat, amelynek ritmusát Baltrusaitis a figurális kompozíciókban is felismerte.⁹ A hidegségi freskók ornamentikája nem maradibb az alakos ábrázolásoknál, a XII. század formáit mutatja, a freskókat is a XII. századra datálják. A pécsi székesegyház másolatokból ismert festett díszítései, melyek közül a szalagfonat-elemet már említettük, hasonló jellegűek, de még változatosabbak. A geometrikus formák közé merev nyolcszirmú virágok és hullámvonalas tengelyre fűzött háromszirmú palmetták helyezkednek el. Az ócsai freskókat keretelő díszek között tojásídomba foglalt nagy levelek jelen-

tenek átmenetet a geometrikusból a növényi díszítés felé. A jáki templom boltcikkelyeiben a „cubes creux” motívum mellett egyszerű spirál indák és ívelt szalagokkal összekötött ötszirmú palmetták sora kereteli az alakos festményeket.

Mindaz a játékos díszítőkedv, amelynek a körzövel szerkesztett ornamentika határokat szabott, gátlatlanul nyilatkozhatik meg a növényi elemek felhasználásánál. A növényi eredetű díszítőmód, mint Alois Riegl kifejezi, általában fejlett művészi fokot jelent. Megállapítása szerint az alakos ábrázolás – ember vagy állat képe – mindenütt megelőzi a növényi ornamentikát, melyet egyes kultúrák (pl. az inkaperui) egyáltalán nem ismernek.¹⁰ Ugyancsak ő írta, hogy a növényt mindig és mindenütt stilizálták, amennyiben nem tulajdonítottak neki tárgyi jelentőséget. Ez a mellékmondat a lényegre tapint. Egyes botanikailag meghatározható, a gótika idején gyakran naturalista megjelenésű növénymotívumoknál meggyőző az a magyarázat, amely szerint bizonyos növények, illetve azok ábrázolásai rontás-elhárító erővel bírnak. Erre nálunk a pannonhalmi plasztikával kapcsolatosan Mihályi Ernő mutatott rá.¹¹

A XIV. századtól kezdve egyre gazdagabbá és határozottabban növényi jellegűvé válik a festett dekoráció; de mellette fennmaradnak az ősi geometrikus minták is. Így Aquila János veleméri és mártónhelyi falképeinek sűrűn alkalmazott geometrikus szegélydíszei mellett nagyon szép dús levélornamentikát látunk, szőlőfürtöket, rózsákat, pálcák köré fonódó indákat. (12. kép) Figyelemre méltó a szepeshelyi dóm Róbert Károly koronázását ábrázoló 1317. évi freskójának könnyed rajzú indadísz. Sajnos, a restaurálás itt is érződik. Nagyon egyszerű merev, leveles indadíszek maradtak fenn a csécsi ref. és csetneki ev. templom XIV. századi falképeinek keretein, a

hizsnyói és gömörákos r. k. templomokban. Geometrikus és növényi elemek kombinációi láthatók a podolini és nyitraporubai falképeken.

Folytathatók a felsorolást, de az anyag viszonylag nem nagy és fennmaradása annyira véletlenszerű, hogy céltalan lenne a teljességre törekvő összeállítás.

A későgótika festett növényi díszítményeiből még kevesebbet ismerünk. Néhány igényesebb egyházi vagy világi épületen igen finom, művészi rajzú töredékeket találunk, például a budapesti Országház-u. 2. sz. középkori házban,¹² a Mária Magdolna templom elpusztult Szent Kristóf-képe maradványain (1509-ből) (13 kép) vagy a vajdahunyadi várban.

A középkor, különösen pedig a gótika díszítőelemeinek tipologizálása külföldi viszonylatban sem megoldott. Ami ez irányú kutatás történt, főleg az épületplasztikára és a miniatúrafestésre vonatkozott s a műhelykapcsolatok és mesternevek felderítéséhez szolgált segítségül. Az ornamentika ma már holt nyelv. Szimbolikájának kis részét ismerjük és csak feltevés, hogy a növényi ábrázolások nem mindig jelentenek valamit. Egyes jelentések ma is élnek a köztudatban. A szőlő, az egész középkor legkedveltebb növénymotívuma Krisztus jelképe,¹³ ugyanakkor formailag kítűnően alakítható dekoratív elem. A virágok közül említésre méltó a rózsza és a lilium, mindkettőnek a heraldikában is jelentős szerepe van.¹⁴ A rózsánál, e legkedveltebb virágnál, különbséget kell tennünk a rózsavirág stilizálása és a geometrikus rozetta között, amely nem kelti fel a természetből vett virág képzetét. Minden esetben centrális elem. Csillagszerű, geometrikus alakítása az emberiség ősi motívumkincséhez tartozik, bizonyára egy elemi életérzés hozta létre, az az egyensúlyérzés, amely szimmetriát kíván. Ahol a rózsza a természetes rózsára megy vissza, alakja ötszirmú. További kedvelt változatok a hat- és nyolcszirmú virág. Szimbolikája többértelmű: ősi fokon szerelmi szimbólum, a kereszténység Máriára vonatkoztatta, ugyanúgy, mint a liliumot.¹⁵

A gótikus ornamentika fő eleme azonban a levél. A faragott és festett díszítésekben egyaránt kedvelt szőlő-repkény- és tölgylevelek mellett legjellegzetesebb a kúszólevél, a „Krabbe” és az egyre bonyolultabban egymásba fonódó növényindák. Ezekhez a botanikának kevés köze van, lényegük a mozgás. Ugyanaz a ritmusérzés hozta létre, amely a gótikus szobrokat S betű formára hajlította és a drapériák vonaljátékát megteremtette.

E korban már kormeghatározó fontosságot nyer a falképeket keretelő növényi ornamentika, akkor is, ha az alakos ábrázolás, amelyet díszített, elpusztult. (Mária Magdolna templom Szent Kristóf-képe.)

Ha csekélyszámú, falfestésben fennmaradt ornamentális töredékünket egybevetjük a sokkal gazdagabb miniatúra-ornamentikával, olyan megfigyeléseket tehetünk, amelyeket a külföldi emlékek is alátámasztanak. A románkor falra és pergamenre festett díszítményei közelebb állnak egymáshoz, a gótika stíluskorszakában meglazul a kapcsolat. A XV. század miniatúráinak dús, naturalista virág- és gyümölcsábrázolásai falképek keretein nem találhatók. Pedig itt nem lehet szó anyag-

és technikasabta korlátokról, mint a színek, az aranyozás használatánál. Itt csak a „Kunstwollen” különbségére gondolhatunk. A középkori falkép megjelenése kissé a falra akasztott szőnyegéhez hasonlít, ahol a keret csak befejezés, szegély, szerény járulék. Korlátlanul szétterjeszkedni majd az illuzionista barokk falképeken fog, ahol nincs határa a naturalista ábrázolásnak. Ez egyúttal az ornamentika végét is jelenti.

Ismét vissza kell térni Marc Thibouthoz, ki egyik cikkében megállapítja, hogy a tiszta ornamentika nagyon kevés felkutatott terület és vizsgálata természetesen csak másodrendű eredményekhez vezethet; mindamellett nem érdektelen.¹⁶ Így középkori falfestésünk ornamentikájának vizsgálata is csak néhány szóban összefoglalható megállapításokat enged meg.

Az egyszerű geometrikus díszítés Európa-szerte azonos motívumai a magyarországi falfestésben különösen hosszú életűek, éppen ezért kormeghatározó szerepük jelentéktelen. Csak növényi ornamentikával együttesen alkalmazva nyújthatnak támpontokat. Növényi díszítésünk mindenkor európai színvonalon áll és stílusában nem mutat sem maradi, sem jellegzetesen helyi vonásokat. Csak jóval később, a XVII–XVIII. század folyamán fog kibontakozni festett ornamentikánk hazai jellege.

ROZVÁNYINÉ TOMBOR ILONA

JEGYZETEK

¹ Gantner, Joseph, Romanische Plastik. Wien 1949. 34. old.

² Deschamps, Paul—Thibout, Marc, La peinture murale en France. Paris 1951. 148—153. old.

³ Clemen, Paul, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916. 69. old.

⁴ Fethich Nándor, Az emberformájú életfáról. Index Ethnographicus (1956) dec. 153—158. old.

⁵ Rómer Flóris, Régi falképek Magyarországon. Bp. 1874. 157. old.

⁶ Csemegi József, A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Bp. 1955. 143, 145—148. kép.

⁷ Gerevich László, Középeurópai királyi műhelyek a XIV. században és a későgótika. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények II. (1959) 532—533. old.

⁸ Janus Pannonius Múzeum évkönyve. Pécs 1956. IX. t.

⁹ Baltrusaitis, Jurgis, La stylistique ornamentale dans la sculpture romane. Paris 1931. 53—54, 103—139. old.

¹⁰ Riegl, Alois, Stilfragen. Berlin 1923. 42. old.

¹¹ Mihályi Ernő, Pannonhalma. Magyar Művészet (1928) 6—7. old. — Idézi Levárdy Ferenc, Pannonhalma építéstörténete III. Művészettörténeti Értesítő (1959) 4. sz. 226. old.

¹² Gerevich László, Középkori városkép a romok között. „Budapest” I—1945. 31. old.

¹³ Molsdorf, Wilhelm, Christliche Symbolik der mittellalterlichen Kunst. Leipzig 1926. 13. old.

¹⁴ Rapaics Raimund, A magyarság virágai. Bp. 1932. 44. old.

¹⁵ Molsdorf, i. m.

¹⁶ Thibout, Marc, Á propos de la bande faitière qui décore la nef de l'église de Saint-Savin. Bulletin Monumental 1945. 201. old.

ADALÉKOK A RÉGI MAGYARORSZÁGI SZOBRÁSZATHOZ ÉS FESTÉSZETHÉZ

A középkori magyarországi művészettel foglalkozók számára a Felyidék területe még ma is kiapadhatatlan kincsek lelőhelye. Az alábbiakban néhány olyan publikálatlan, vagy az irodalomban csupán néhány szóval említett műalkotást szeretnénk bemutatni, amely a középkori felső-magyarországi művészetről alkotott képünket teszi teljesebbé és a nagyobb összefüggések, tisztázatlan kérdések megoldásában lehet segítségünkre. A bemutatott anyag legkorábbi darabja 1350 körül, a legkésőbbi 1520 táján készült. Zöme szobor. Néhány provinciálisabb alkotástól eltekintve jó minőségű, eddigi ismereteinket szerencsésen kiegészítő művek, amelyeket több esetben eredményesen kapcsolhatunk már ismert iskolához vagy műhelyhez. A táblaképanyag jelentősége inkább a teljességre törekvés szempontjából figyelemre méltó.

Szepesbélán (Spišska Bělá), a plébános lakásán őrzött feszületen Krisztus alakja a XIV. század első felében gyakran előforduló, villa alakú, ívelt ún. „arbor vitae”-n függ. (1. kép.) Szakállas, töviskoronás fejét jobbra hajtja, sovány, inas testén a bordák erősen kidomborodnak. Ágyékkendője sűrű ráncokban takarja testét s csipője mindkét oldalán csomóra kötve hull alá. Krisztus feje fölött a korai corpuszokon ritkán előforduló evangelista szimbólum figyelhető meg. A másik három az idők folyamán elveszett, csak helyük nyoma látható a kereszt laposra gyalult végződéseiben. Krisztus lábai egymásra téve, egy szeggel vannak a keresztbe erősítve. A corpusz rongált állapotban maradt ránc; jobbkarja válltól hiányzik, bal felső karja a vállhoz csuklószerűen — mozgathatóan — illeszkedik.¹ A figuráról a festékréteg szinte teljesen lekopott.

A feszület nem egyedülálló észak-magyarországi emlékeink között. Legközelebbi rokonait az arbor vitae ikonográfiai típusát követő emlékek között kereshetjük, ilyen pl. a mateóci (Matejovce) feszület, amely a típus

legkorábbi példája (1330 körül). Ehhez kapcsolódik a lőcsei (Levoča) templom kisméretű Krisztusa, amely ma a szt. Jakab templom középhajójában látható, valamint a szepesdaróczi (Spišské Dravce) feszület is. A szepesbélai, méretében (72,5 cm) legközelebb áll a lőcseihez (70,5 cm) valamint a mateócihoz (80 cm). A test típusa: karcsú, elgyötört, inas felsőteste a mateóci feszületre, ágyékkendőjének gazdagabb redővetése, vékony, hosszú lábai pedig a lőcseire emlékeztetnek leginkább. Készítésének időpontja legközelebb áll a lőcseihez (Kampis 1350 körül, Sourek 1360)² s így azt minden bizonnyal a XIV. század közepére tehetjük.^{2/a}

Nem sokkal később készülhetett a hunfalvi (Huncovce) feszület, amely a templom gotikus sekrestyéjének keleti falán függ. (kb. 65 cm.) (2. kép.) A mateóci—szepesbélai csoporthoz tartozó, villa alakú keresztben függő Krisztust zömökebb arányaival különbözteti a fentebb említett művek csoportjától. Feje nem hajlik félre, karjai a kereszt fájától nem válnak el olyan éles szögben mint a lőcsei vagy szepesdaróczi feszületeken. Lehunyt szemű arcát a későbbi átfestés teszi merevebbé. Alig redőzött ágyékkendője újonnan sárgára festett. A hunfalvi feszület Shürer—Wiese szerint a mateócira emlékeztet.³ Véleményünk szerint időben is, jellegében is közelebb áll a szepesdaróczihoz. Zömökebb arányai, széles, egyenes felsőteste, rövid, vastag alsó lábszára, egyszerű ágyékkendője a két feszület közeli kapcsolatára hívja fel a figyelmet. A hunfalvi corpusz tehát a szepesbélai—lőcsei—mateóci—szepesdaróczi csoportba tartozó típus hazánkban előforduló egyik legkésőbbi példánya, a szepesdaróczi feszület mesteréhez hasonló felkészültségű faragó munkája a XIV. század hatvanas éveiből.

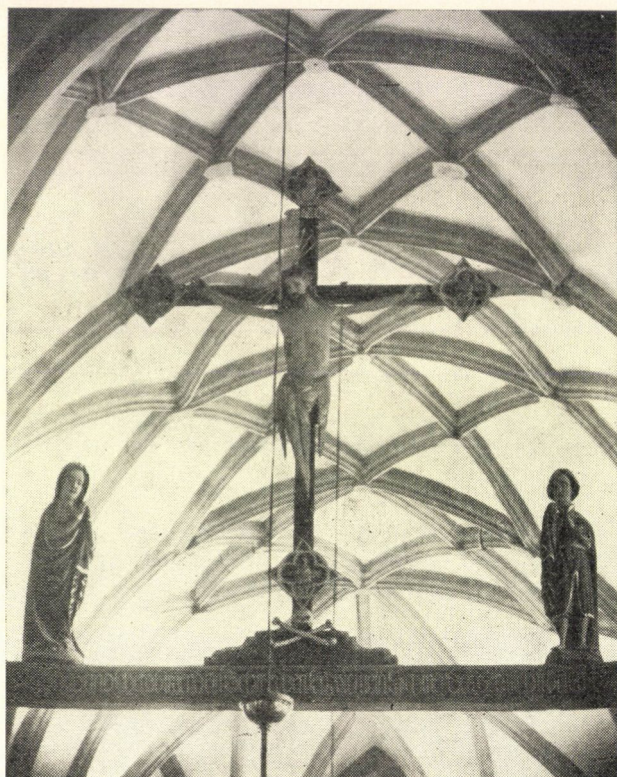
E csoportnál mintegy 60—80 évvel később az eperjesi (Prešov) szt. Miklós templom diadalívének ígerendáján, közvetlenül a boltozat alatt látható feszület Mária és



1. Feszület, Szepesbélá



2. Feszület, Hunfalva



3. Kálvária, Eperjes

János alakjával. (3. kép.) Krisztus keresztje a ritkán előforduló, evangélista szimbolumokat ábrázoló négyszögekben végződik. Bajuszos-szakállas feje balra hajlik, haja kétoldalt fürtökben omlik vállára. Aranyozott ágyékendője csipőjének két oldalán csomóra kötve hull alá. A szobor alsó része erősen deformált; mindkét lába a test tengelyétől balra tolódott. Balcombja furcsa szögben bemélyed, s csenevész ballába szorosan simul a jobbhoz. Jobbfelől kezeit összekulcsolva áll Mária. Bő kék köpenyének ráncai jobboldalán hullanak alá. Baloldalon János evangélista aranszegélyes kék köpenyben, jobbát arcához emeli. A Kálváriáról már Ipolyi Arnold is megemlékezett.⁴ Divald szerint a XVIII. században állították fel ezt a „ma is ott levő izléstelen formájú feszületet.”⁵ A szoborcsoportból a corpusz minden bizonnyal középkori (kb. a XV. század elején készülhetett).⁶ Deformált alsótete s elvékonyodott karja feltehetően a későbbi átfaragás következménye. Faragása sok tekintetben a lágy stílus jegyeit viseli magán. A két mellékfigura azonban szokatlan a középkori emlékanyagban. Különösen idegen János evangélista öltözte, térdig érő ráncos nadrágja, melyre egy közepén elválasztott szoknyaszerű felsőrész simul. Egyedül egy Kassa (Košice) környékéről származó „Szent István megkövezése” szoborcsoport⁷ figurái között találunk hasonló jellegű s öltözetű alakokat. Bizonyos gótikus vonásai ellenére is a Kálvária két mellékfigurája barokkori emlékeink közé tartozik.

A szepesmindszenti (Bijacovce) rk. templom északi falán újonnan faragott s függönnyel elhúzható baldachin alatt egy kisméretű (kb. 60 cm) Pietá látható, amely bár módon teljesen átfestett állapota ellenére is középkori eredetre vall. (4. kép.) Jelenlegi állapotában Krisztus ágyékkötője és a Madonna fejkendője csillogó ezüst, ruhája pedig vadonatújonnan aranyozott. Arcuk is teljesen átfestett. A jobbratekintő Mária feje és zömök alakja dúsredőjű köpenybe burkolt, amely a két térd között V alakot képezve a térdekről dús redőkben hullik alá. A Madonna statikus alakja és a horizontális elhelyezési corpusz zárt, kereszt alakú kompozíciót alkot. A halott

Krisztus két karja ölében pihen. A Pietá sziléziai kapcsolataira már Schürer—Wiese is felhívt.⁸ A pietáknak ez a Szép Madonnák körével összefüggő típusa az 1400-as években alakult ki és maradt meg északon és délen egyaránt nagy számban.⁹ A szepesmindszenti típushoz legközelebb álló emlékek: a minden bizonnyal még korábbi kasseli (Landesmuseum), melynek különösen felső része rokon az általunk bemutatotttal,¹⁰ valamint a Seon-i (München, Nat. Mus.), a Bécs melletti Badenből származó, egykor a berlini Kaiser Friedrich Mus.-ban kiállított, a breslauer Sandkirche, a schweidnitzi templom pietája, a sternbergi terracotta Pietá és a magyar emlékek közül a szepesmindszentinél jóval kvalitásosabb bártfai kő-pietá.¹¹ E közeli stílusrokonság azt engedi feltételezni, hogy a szepesmindszenti Pietá is az 1400 körül kialakult jellegzetes típusnak egy Magyarországra származott terméke.

A turócszentmártoni (Martin) múzeum egyik legsebbe, publikálatlan Madonna szobra, (5. kép.) a felvidéki gótika egyik igen kvalitásos, jelentős darabja ismeretlen helyről került a múzeum gyűjteményébe.¹² A szelídarcú, fájdalmas tekintetű Madonna feje kendővel fedett, teste vörösre festett bő köpenybe burkolt. Gyengéd alakja S formájú hajlását a balcsipőjénél torlódó s onnan lehulló redők hangsúlyozzák. Kezeit maga előtt keresztbe kulcsolja, jobbjában kendőt tart. A festékréteg különösen arcán és kendőjén hiányos. A szobor talapzata és koponyája kiegészített. Egyensúlyát három jobbról balra futó, mélyöblű, puhán hajló, kerekélű ránc biztosítja. Stílusában és hangulatában közel áll ahhoz a csoporthoz, melyet Schürer—Wiese a sziléziai lágy stílussal hozott kapcsolatba,¹³ Kampis pedig a Szép Madonnák stílusából kifejlődött, összetartozó együttesként tárgyal. Ide sorolja a podolini szent Katalint, a lőcsei és kislomnici Madonnát, valamint az itt bemutatott Madonnához legközelebb álló, Dénesfalváról (Danišovce) származó Magdolna szobrot.¹⁴ Madonnánk és a dénesfalvi Magdolna rokon fel-



4. Pietá, Szepesmindszent

fogású fejkendője s puhán mintázott telt arcvonásai mellett hasonló a két szobor redővetése, lágy S vonalú alakjuk szerkezetének felépítése. A Madonnát nem koronával, hanem fején kendővel mintázták, mert egy Kálvária-hoz tartozó szoborcsoport Mária figurája volt.¹⁵ A turócszentmártoni múzeum Madonnája a Szép Madonnák stílusához közelálló, jelentős műalkotás, mely a XV. század elején egy Kálvária mellékalakjaként jött létre.

Mintegy húsz-harminc évvel későbbi a turócszentmártoni múzeum egy másik Madonna szobra, (6. kép) amely Turócligetről (Turčiansky Haj) letétként került a múzeum őrizetébe.¹⁶ A fehérruhás, pirosbélésű kékköpenyes gótikus S tartású Mária holdsarlón áll. Fején hiányos korona, párhuzamosan rovátkolt haja hullámosan hull vállára. Ruhája, amelyet derékban öv szorít le — közepén függőleges, lefelé szélesedő redőkkel tagolt. Köpenyét felül két párhuzamos zsinór fogja össze. Köpenye jobbán egyenesen lehullik, balkarja alatt öblösen ível az ülő Jézuska felé és szeszélyes, éles ráncokban töredezik. Alul félköralakban záródik. A Madonna jobbán ülő göndörfürtű kis Jézus balkarja nagyrészt hiányzik, jobbkeze újonnan restaurált. Mária balkeze két ujj letörött. Köpenye újonnan festett. Madonnánk — amelynek szépségi megfelelője talán a lőcsei szent Katalin szobor — előfutára annak a stílusnak, mely 1480 táján a Szepesség egy bizonyos szoborcsoportján figyelhető meg. E stílussajátságok jegyeit viseli magán a turócszentmártoni múzeumban levő komlóshegyi (Hobgart) Mária.¹⁷ A szobor elvesztette az előző évtizedekre jellemző gótikus S tartást, kiegyenesedett, biztosabban áll. (7. kép.) Ruhája a turócligetihez hasonló, de szögletes kivágású, öve alól futnak le a függőleges ráncok. Aranyozott köpenyét nyakánál keskeny pánt fogja össze, balkarja alatt pedig mélyen ível a kis Jézus lába felé s onnan omlik alá. Köpenyének balszárnya függőlegesen, töretlen vonallal fut a lábakig. A jobbán ülő ruhátlan gyermek s a Madonna arcáról a polichromia lekopott. A szobor stílusában, felépítésében, ruha és köpenyráncainak megoldásában pontosan illik abba a szépségi csoportba, amelyhez a szepeshelyi (Spišská Kapitula), a két nagyszalóki (Velký Slavkov), nagylomnici (Lomnica) és a malompataki (Mlynica) Mária oltárok Madonna szobrai tartoznak s amelyek a XV. század 80-as éveiben jöttek létre.¹⁸ A komlóshegyi Madonna csupán kerekesebb, kifejezéstelenebb arcával s hajának sajátos, vastag fonatokba csavarodó megoldásával különbözik a fenti csoporttól. E körre különösen jellemző a kis Jézus lábtartása: mind a komlóshegyi, mind pl. a nagylomnici jobb lábát egyenesen előre nyújtja, míg a balláb alatta keresztben helyezkedik el. A szépségi csoporttól idegen arc — amely a turócligetihez is jellemző — a turóci művészet helyi sajátossága, egy a nagyobb művészi központoktól távolabb működő, szerényebb tehetségű fafaragó vésőjének eredménye.¹⁹

A XV. század végének szobrászatát még négy olyan alkotás képviseli a turócszentmártoni múzeumban, melyet fényképen be tudunk mutatni. Máté evangélista fejét csigákba csavart szakáll keretezi.²⁰ Markáns arcvonásai, szép formájú fejkalkata jó felkészültségű mester vésőjére vall. (8. kép.) Jobbkeze csuklójától hiányzik, baljában nyitott könyvet tart. Köpenye vállát baloldalon takarja, jobboldalon karja alatt mellmagasságig húzódik (valószínűleg jobb kezével tartotta), ahonnan fordított V alakban középen nagy, lapos felületeket hagyva, jobb oldalán egy mély ráncot vetve fut le. A köpeny baloldalán látható négyszögletes bemélyítés későbbi megcsönkítés, ami abból adódhatott, hogy a szobrot az idők folyamán méhkasnak is használták.²¹ A figuráról a festékréteg teljesen lekopott, orra hiányos, arcán, köpenyén több helyütt repedezett, szűtte. A mű reálisan megfogalmazott arca Veit Stoss művészetének távoli visszfényét tükrözi. Alkotója közvetve tudomást szerezhetett a krakkói oltár új szobrászati eredményeiről. Készítésének időpontját a XV. sz. utolsó két évtizedére tehetjük.

Talán kevésbé kvalitásos, de ugyane kor stílusjegyeit viseli magán a szt. Miklós püspököt ábrázoló szobor.²² A gótikus S tartás bizonytalan maradványai figyelhetők meg rajta — fejét balra fordítja, apró gyűrűs szakállal keretezett arca biztos realizmusról tesz tanúságot (9. kép.)



5. Madonna. (Turócszentmárton, Múzeum)

Pirosra festett köpenye jobbán töretlen vonalban fut le, baloldalán karja alatt néhány éles redőben öblösödik. Baljában könyvet s rajta ikonográfiai jelvényét, a három aranyrögöt tartja. Jobb kezefeje letörött, ruhájáról a festékréteg lekopott.

Nagyjából ebben az időben készülhetett egy Kálvária szoborcsoporthoz tartozó ismeretlen helyről származó Mária és János figurája. (10. kép.) A Madonna²³ feje egyszerűen megmintázott kendőbe burkolt, mely nyakát is körülfogja. Szemöldöke magasan ívelt, duzzadt szemhéjai alól lefelé tekint. Kezeit melle előtt keresztbe kulcsolja. Teljesen átfestett köpenye szeszélyes éles redőkben töredezik és balkarja alól fut lefelé a lábakig. A hozzátartozó szent János²⁴ széles arcát fürtös haj veszi körül. Tekintete finoman elmélázó, fejét lágyan jobbra hajtja. Zöld, kerek kivágású ruháját öv szorítja derekához, függőleges redői mögött az előrelépő balláb körvonalai rajzolódnak ki. Mind ruhája, mind fekete köpenye újonnan festett. Bal kezefeje hiányzik, jobbában nyitott könyvet tart. Mindkét szobor a XV. század utolsó negyedében keletkezhetett, szerényebb felkészültségű turóci mester munkája. A kor általános provinciális színvonalából nem kiemelkedő alkotások.

Kampis a kassai Mária látogatása oltárral hoz kapcsolatba és Kassa környékéről származtat egy Madonnát és egy János evangélistát ábrázoló szobrot, amely ma a szepeshelyi plébánián található.²⁵ Mindkét szobor a 20 év előtti állapotához képest sokat romlott. A festékréteg jócskán lekopott róluk, de az új felvételek mégis vonzóbb megjelenésben mutatják be azokat mint a régi, meglehető-



6. Madonna Turócligetről



7. Madonna Komlóshegyről



8. Máté evangelista. (Túrócszentmárton, Múzeum)



9. Szt. Miklós. (Túrócszentmárton, Múzeum)



10. Szt. János és Mária (Turócszentmárton, Múzeum)

sen kemény reprodukciók. (11–12. kép) Minthogy Kampis tévesen tartotta őket Kassa környékieknek, és véleményünk szerint többre értékelhetők mint „jelentéktelen, unalmas szabványok”, leírásuk és újbóli reprodukálásuk talán hozzásegít ahhoz, hogy az észak-magyarországi középkori szobrászat értékelésében méltó helyükre kerüljenek. Mária²⁶ feje s nyaka fehér kendőbe burkolt. Elöl függőleges ráncokba hulló ruháján a zöld festéknyomok még jól megfigyelhetők. Egykor kék, aranszegélyes köpenyről ma már erősen lekopott a festékréteg. Két kezét maga előtt összekulcsolja. Köpenye éles V alakú ráncokban vetődik. A szobor egyenesen áll. Megfogalmazásának szelleme a XVI. század elejének reálisabb, világibb felfogását tükrözi; ruhája a korabeli polgárasszonyok öltö-zéke. Józan, átszellemültségtől mentes arca is közeledés a kor polgári típusainak művészi megfogalmazásához. A kassai Mária látogatása oltár oromszobraival való hasonlatosság abból adódhat, hogy kb. egyidőben, a XVI. sz. első évtizede körül jöttek létre. Párdarabja, János evangelista arcát hosszú, hullámos haj veszi körül.²⁷ Magasan csukódó ruhája zöld, mélyen a nyaka alatt kapcsolódó piros köpenyének szélén az aranyozás nyomai láthatók. Köpenye bal karja mellett mély ívvel, jobboldalán egyenesen omlik le. Mindkét kezével zárt könyvet tart maga előtt. Jobb kézfejen nagy repedés. A festékréteg mindkét szobron nagyon hiányos, fájuk többhelyütt repedezett, a Madonna talapzatáról elől egy rész hiányzik. Kampis adatait helyesbítve: a két szobor szepesbélai eredetű, ma is ottlevő, XVI. század elejéről származó rossz állapotú, de nem érdektelen műalkotás.

Következő két emlékünkhöz a Késmárk (Kežmarok) melletti Nagyőr (Strážki) rk. templomában a XVI. század második évtizedében felállított szárnyasoltárok szekrényének szoborcsoportja. Mindkettő meghatározott mesterhez kapcsolódik.

Az Anna főoltár szekrényében festett háttér előtt Mettercia csoportot látunk.²⁸ (13. kép.) Baloldalon a bős-

fehér fejkendőbe burkolt Anna alakja látható, amint baljával a felé hajló kis Jézus felé nyúl. Jobb kezefele hiányzik. A mellette ülő, félprofilba fordult, hosszú hajú Mária mindkét kezével az Anna felé forduló kis Jézust tartja. Mindkét női figura aranyozott köpenye ölkében dús redőt vet, s térdükről függőlegesen hull lábukig. A Mettercia a mögöttes levő József és Joachim festett alakjával együtt egy Szent család csoportot képez. (A festett szárnyak belső alsó jelenetein a Nagy szent család egyes csoportjai láthatók.) A szoborcsoport mestere minden bizonnyal a Kampis által szent Anna oltárok mesterének nevezett jelentős szobrászegyéniség, akinek oeuvre-jében ez lenne a negyedik ismert Mettercia csoport.²⁹ Kampis e mesternek számos művét határozta meg, s munkásságát az iglói kálváriától (1508) a szepesolaszi-i feszületig állította össze. (1522 k.) Főművének a lőcsei szt. Anna oltárt tartja, s jelentős alkotásainak a kisszebeni Anna és Angyali üdvözlés oltárok, valamint a héthársi oltár szekrényszobrai. Finom stílári elemzéssel különíti el működését Lőcsei Pálétól és hozza Veit Stoss formavilágával kapcsolatba. Hogy a nagyőri Anna oltár is e fenti csoportba tartozik, illetve a szent Anna oltárok mesterének egy késői alkotása, az alábbi stíluskritikai megfigyelések is bizonyíthatják: a nagyőri Madonna elől hegyes szögben kivágott ruhája a kisszebeni Angyali Üdvözlés, a lőcsei Anna oltár és a héthársi főoltár Máriájának ruhájával egyezik meg.³⁰ Vállára hulló hosszú haja ugyancsak a kisszebeni és lőcsei Máriáéra emlékeztet. A szoborcsoport ruharedőinek elrendezése leginkább a lőcseihez áll közel.³¹ Anna fejkendője az iglói, lőcsei és ménhárdi szobrokéhoz hasonló megoldású.³² Anna és Mária ruhájának ráncai a lőcsei oltár Mária szobrával vethetők össze. Nyilván nem véletlen az sem, hogy a kis-



11. Madonna Szepesbéláról



12. Szt. János Szepesbéláról



13. Mettercia, Nagyőr

szebeni Anna oltár, a lőcsei és ménhárdi Metterciák után negyedszer is a sokszor megoldott témát vállalja a mester, és ezúttal ismét olyan oltáron dolgozik, ahol a festett táblákon Krisztus rokonsága jelenik meg (mint pl. Lőcsén). A mester fejlődését figyelembevéve a nagyőri Anna oltárt a ménhárdi előtt vagy azzal egyidőben, 1520 táján készíthette, amikor emlékeztében még élénken élt az oly nagyszerűen sikerült lőcsei Mettercia. Végül Kampis megfigyelését megerősítve — mely szerint mesterünk az 1510-es években Veit Stoss formavilágával is megismerkedett — szembetűnő a nagyőri Mária térbehelyezése, arcformája, lágyan omló haja és a krakkói oltár Máriája

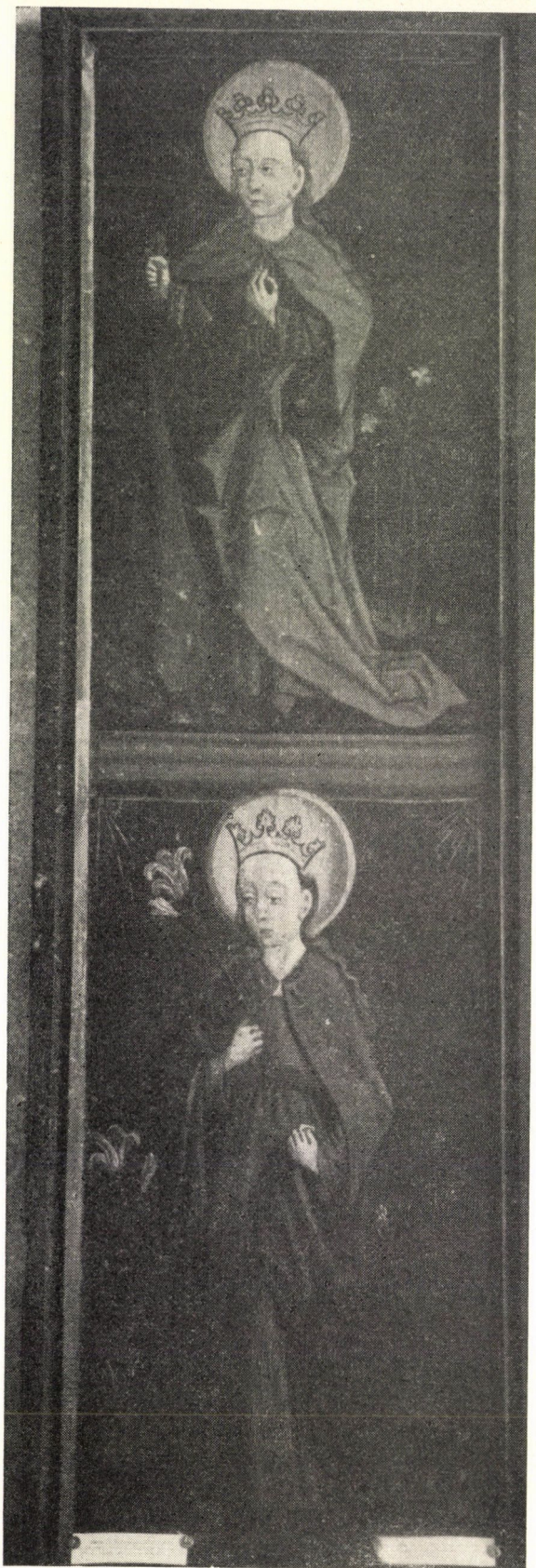
közi — mégoly távoli — párhuzam. A nagyőri Madonna a krakkóinak egy távoli, sok közvetett hatáson keresztül leszűrt, provinciálisabb megfogalmazása.

Az oltár oromzatán gótikus baldachin alatt magas oszlopon Krisztus alakja látható. (kb. 35 cm). Jobb és baloldalán 3–3 kis kék és pirosköpenyes apostolfigura helyezkedik el. (kb. 20–25 cm-es). Az oromzat valószínűleg más mester munkája, még a XV. században készülhetett közepes műhelymunka.

A másik nagyőri oltár középszekrényében szt. Simon és Júdás kék ruhás, aranyköpenyes alakja látható.³³ A két szobor a XVI. század huszas éveinek stílusjegyeit viseli. (14. kép.) Hajuk és szakálluk aprólékosan megmintázott csigákba göndörítve keretezi fejüket. Test- és kéztartásuk, köpenyredőik s ruhájuk megmintázása nagyjából egyforma. A mindkét vállukon átvett köpeny jobb- és baloldalon mély ívben jön előre s két szárnya derekuknál találkozik. Éles redőik nagy sima felületeket kereteznek, kidolgozásuk olyan, mintha bádoglemezből készültek volna. Annak ellenére, hogy a két szobor rendkívül közel áll a lándoki főoltár szt. Miklóst és ker. szt. Jánost ábrázoló szobraihoz³⁴, mesterét másutt kell keresnünk. A nagyőri szt. Simon és Júdás oltárhoz legközelebb álló emlék, amelyet véleményünk szerint a nagyőri oltár mestere faragott, a késmárki Mária koronázása dombormű. (E dombormű a szepeshelyi Mária koronázása oltár szoborcsoportja kompozíciójának utánzata.³⁵) A nagyőri és a késmárki sovány, beesett arcok, a ruhaujjak párhuzamos bemélyítéssel való egyforma tagolása egyazon mester kezére vallanak. Az sem véletlen, hogy két oly hasonlóan mintázott emlék két egymás mellett levő helységben található. Kampis a késmárki dombormű alkotóját a Felsőrépási mesternek nevezi s az oeuvre-jébe sorolt munkássága alapján gyenge faragónak tartja, akinek művészete mélyen a szépségi mesterek átlag színvonala alatt marad.³⁶ A nagyőri szent Simon és Júdás szobrok e mester kvalitásosabb művei közé tartoznak.



14. Szt. Simon és Júdás, Nagyőr.



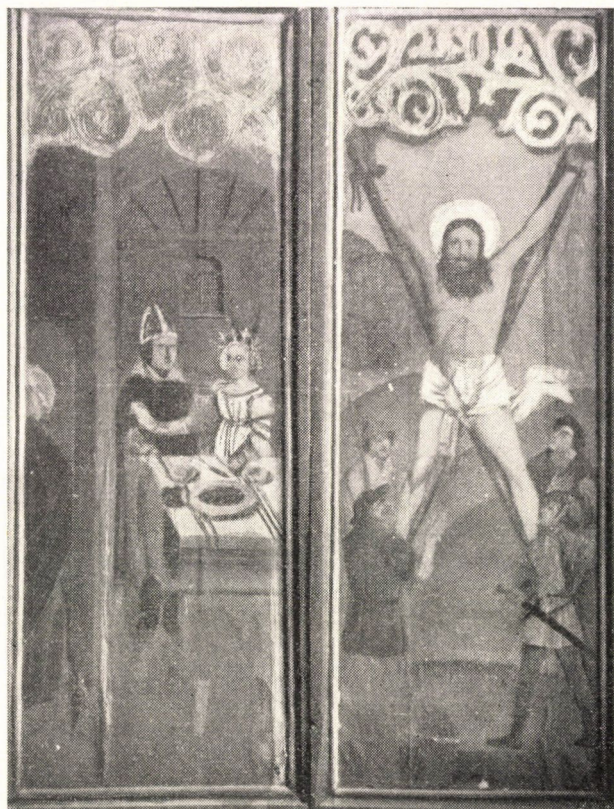
15. Oltártábla Tapolytarnóról

Alábbiakban néhány — az irodalomból ismert — olyan táblaképet szeretnénk bemutatni, melyek fényképe közölve még nem volt. Elsősorban az egykori eperjesi főoltár kérdését vetnénk fel. A szt. Miklós templom szentélyének stallumaiba befoglalt, s az egykori főoltárhoz tartozó képeket bő irodalom tárgyalja.³⁷ A szentély északi oldalán levő stallumon azonban az eddig ismertett hét táblakép helyett csupán három található: a Radocsay munkájában 5. számmal jelzett Betlehemi gyermekgyilkosság (299 o.), valamint két eddig ismeretlen, nem az eperjesi főoltárhoz tartozó táblakép. Ezek közül az egyik Krisztust az Olajfák hegyén, a másik Krisztus gúnyolását ábrázolja. Az előző táblán a színek megfakultak, a festékréteg repedezett, összekarcolt, igen rossz állapotban van. Bal alsó sarkában több írás, M, K, D, és S betűvel kezdődő névaláírások fedezhetők fel — feltehetően későbbi eredetűek. Az utóbbi kép újonnan restaurált, élénk sárga, zöld s lilás színeivel harsogóan világít a templom félhomályába. Térszemlélete, dinamikus alakjai, a figurák öltözete a XVI. század eleji német hatásokat magába olvasztó festészetre vallanak.^{37/a} A szentély déli falánál álló stallumon hiánytalanul sorakoznak a szent Miklós legendát ábrázoló táblaképek. Radocsay munkájában a kérdőjeles 11. jelenet minden bizonnyal egy szent Miklós halála után bekövetkezett csodát ábrázol, amikor egy szüleitől elragadott fiú a szent közbenjárására kerül vissza hazájába.³⁸ A képen az a pillanat látható, amint a forgószeél által hazarepített ifjú fölé hajlik az örvendező anyja. A kérdőjeles 12. jelenet (Radocsay 299 o.) kétséget kizáróan a szent halálát ábrázolja. Szt. Miklós ugyanis halálát érezvén közeledni, arra kérte az Urat, hogy küldjön hozzá egy angyalt.³⁹ Az angyal a kép bal előterében látható.

A bártfai (Bardejov) múzeum anyagában is található néhány, eddig csak leírásból ismert oltárszárny. Tapolytarnóról (Tarnov) került a múzeum gyűjteményébe a genuai és sienai szt. Katalint ábrázoló tábla.⁴⁰ (15. kép.) Az oltárszárny lengyel stílusigazodású ismeretlen alkotója a krakkói Szentháromság oltár (1467) belső képeinek méteréhez áll közel. A Szentháromság oltár egyik belső tábláján, a tapolytarnói szentekkel megegyező arctípusú, álló női szentek csoportja látható.⁴¹ Teljesen hasonló a széles, lefelé keskenyedő telt arcok megfogalmazása, a nyitott liliomos korona finom kalligrafikus rajza, a hosszú, vállra omló haj, a mindkét táblára különösen jellemző, furcsán idegesen görbülő hosszúujjú kezek megformálása, valamint az éles, sötét kontúrokkal megfestett nimbuszok. A tapolytarnói tábla, amely földrajzi helyzete miatt is (közel a lengyel határhoz) a középkori lengyel művészet hatósugarában jött létre, feltehetően a krakkói műhely egyik szerényebb tehetségű mesterének műve az 1470-es évekből.

A bártfai múzeum őrzi az egykori palocsai (Plaveč) szárnyasoltárból a szent Katalint és Borbálát ábrázoló két képet. Radocsay egy Palocsáról származó szent Katalin szobrot ismertető cikke kapcsán közli Divald egy régi fényképét a palocsai táblaképekről, s felveti a kérdést, hogy e képek azonosak-e a Mihalik által említett 3 palocsai táblakép szt. Katalin, Borbála és Ágnes alakjával, valamint, hogy e három tábla azonos lehet-e a két szekrényfél 3 képmezőjével.⁴² A rendelkezésünkre álló — sajnos elég rosszul sikerült — felvételek alapján a Divald-féle oltárszárnyak és a bártfai múzeumban őrzött táblaképek azonossága állapítható meg. Az említett cikkben reprodukált bal felső elmosódott figura azonos Borbála alakjával, a jobb felső alak pedig szt. Katalinnal. A táblákat Divald felvétele óta középen keresztbe kettéfűrészték, mert az egyik alsó tábla — szt. Ágnes — ma az újonnan rendezett kisszebeni (Sabínov) múzeumban található. A régi fényképen még látható — s feltehetően szintén egy mártírszüzet ábrázoló — negyedik tábla ma még ismeretlen helyen lappang.

Aranypatakról (Zlatô) került a bártfai múzeumba az a két tábla, amelynek belső jelenetein elmosódott barnás, okkeres és szürkés színekben bontakozik ki a cselekmény (Cyriacus Diocletianus lányából kiűzi az ördögöt és szent András keresztrefeszítése) (16. kép.) Jóllehet a Diocletianus jelenet csikos terítővel letakart asztala, a



16. Oltártábla, Aranyputáról



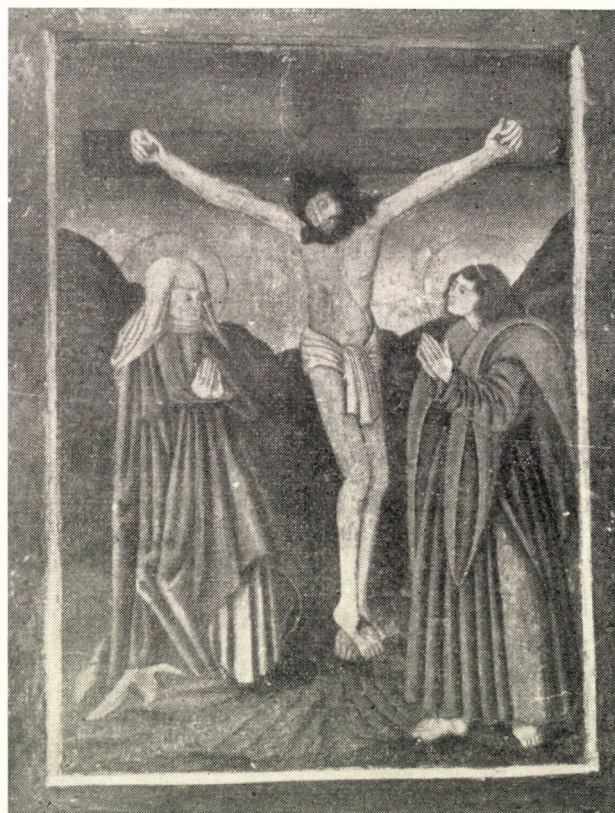
17. Ostorozás, Liptószentkeresztről

csendéletszerűen elhelyezett tárgyak magyarországi tábla-képeken a XVI. század huszas évei körül jelennek meg, az aranyputaki táblákat jellegükénél fogva a XVI. sz. elejére datálhatjuk. A belső képeknel jóval színvonala, sabbak a János evangelistát és szt. Bertalan álló alak-ját zöldesszürke színekkel ábrázoló, rossz állapotban levő külső képek, amelyek talán egy másik mester kezétől származnak.

A következő képeken mutatjuk be Liptószentkereszt-ről (Sváty Križ) a turócszentmártoni múzeumba került oltárszárnyak 4 külső jelenete közül⁴³ az Ostorozást és a Kálváriát (17.–18. kép). A képek a XVI. század huszas éveiben készültek, provinciális, bár nem minden egyéni íz nélküli mesterember műveként (sajátosan magyar jellegű figura az Ostorozás jobboldali és a Gúnyolás Krisztus mögötti álló alakja). A régi magyarországi emlékekanyagban a dovalói (Dovalovo) szent Márton és István oltár mestere emlékeztet némiképpen a liptószentkereszti festőre; a két Kálvária tábla alakjainak hurkaszerű, függőleges redőkkel tagolt ruha-megoldása mutat közelebbi kapcsolatra. A mindkét helysége-ből származó oltárszárnyak a liptói festészet provinciális jellegéről adnak számot.

A turócszentilonai (Svāta Helena) Mária oltár négy külső jelenetének passióképei (19. kép) (turócszentmártoni múzeum), Schaufelein Speculum Passionis Domini Nostri Jhesu Christi, 1507-ben Nürnbergben megjelent fametszet lapjai nyomán készültek.⁴⁴ Mint a fametszet lapokkal való összevetés mutatja, a turócszentilonai oltár mestere az Olajfák hegye és Ecce homo jelenetknél szigorúan ragaszkodott a mintalapokhoz⁴⁵, a Kálváriánál és Feltámadásnál redukáltabb kompozíciót teremtett. A Kálvária népesebb kíséretét elhagyta és a másik táblán is két alakkal kevesebbet szerepeltet. A táblák a felső-magyarországi provinciális későgótika tipikus termékei.

Erős német igazodást mutat a turócszentmártoni múzeumban levő, az 1520-as évekből Illésről (Ilja) szár-



18. Kálvária, Liptószentkeresztről



19. Oltárszárnyak Turócszentilonáról

mazó, szt. Borbálát, Ilonát, Magdolnát és Dorottyát ábrázoló négy, egyoldalán festett tábla.⁴⁶ (20–21. kép.) A festmények a német reneszánsz nőalakjainak emlékét idézik; különösen H. Baldung Grien arctípusainak és a korabeli német viseletnek üresebb utánérzései.

Végül bemutatunk egy, a középkori táblaképanyagban ismeretlen táblaképet, a turócszentmártoni múzeumban levő és Zsolnáról származó Szentháromságot. (22. kép.)

A képen aranyháttér előtt félköríves archivolt, alatta a bő köpenybe burkolt ülő Atyaisten és Krisztus alakja látható, közöttük a lebegő galamb. A kép erősen provinciális, festőjére a népművészet elemei hatottak. Az alakok megfogalmazásának bizonyos archaizáló jellege a gótikára utal, de a kép minden bizonnyal a XVI. század végén esetleg a XVII. század elején keletkezhetett.



20. Magdolna Illésről



21. Borbála Illésről

Végezetül a felvidéki emléanyag két jelentős freskójáról szólnánk néhány szót. Az egyik, a lőcsei Jakab templom déli előcsarnoka keleti falán levő Utolsó Ítélet lényegében publikált⁴⁷, de a teljes kompozíciójáról még nem jelent meg reprodukció (23. kép). A freskót rossz állapot ellenére is a régi magyarországi falfestészet legszebb reneszánsz emlékei közé sorolhatjuk. Stílus és ikonográfiai szempontból egyaránt még alaposabb feldolgozásra vár.

Ugyancsak a reneszánsz falfestészet legszebb emlékei közé tartozik a nálunk még ismeretlen, néhány éve feltárt besztercebányai Thurzó ház egyik termének gyönyörű freskósorozata.⁴⁸ Élénk világos, piros, okker és halványzöld színekkel megfestett világi (egy medve s egy vadász, egy bányász) és egyházi (Utolsó ítélet, szt. Borbála, Krisztus az Olajfák hegyén, Zsuzsanna s a vének stb.) jelenetek követik egymást. A mennyezet dekoratív mintákkal díszített. Az egész terem hangulata — az egyházi tematika ellenére — rendkívül könnyed, derűs, profán s a nagy olasz falfestészet távoli hatását sugározza. A cseh-szlovák műemlékvédelem eredményes munkájának köszönhető a régi magyarországi falfestészet egyik legszebb emlékének feltárása. Körültekintő feldolgozása nagy lépéssel vinné előre a kutatást.

Úgy véljük, e tanulmány szerény adatai elősegíthetik a két baráti ország kutatóinak közös tudományos munkálkodását.⁴⁹

LAJTA EDIT



22. Szentháromság Zsolnáról



23. Utolsó ítélet, Lőcse

JEGYZETEK

¹ A régi magyarországi emléktárgyakban egyedül a garamszent-benedeki Űrkoporsóhoz tartozó corpusznál fordul elő hasonló csuklósan mozgatható karmegoldás. Lásd: Gerevich L., A garamszent-benedeki Űrkoporsó. Gerevich emlékkönyv. Bp. 1942. 53., 43. kép.

² Kampis A., A középkori faszobrászat Magyarországon. Bp. 1940. 11, 158. kép; Šourek K., Die Kunst in der Slowakei. Prag 1939 56., 340. kép; Schürer-Wiese, Deutsche Kunst in der Zips. Brünn—Wien—Leipzig 1938. 62., 192—194. kép.

³ Minden bizonnyal a szepesbélai corpuszra céloz Kampis „A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig” (Bp. 1932) c. művének 102. jegyzetében, mint a mateóci fészület párjára, melyet akkor nem állt módjában fényképezni. Egyébként a corpuszsal kapcsolatos bizonytalanságra jellemző, hogy az 1937-es prágai kiállítás katalógusa (Výstava staré umění na Slovensku. V Praze 1937. Praha 1937) mint Mateócról származó keresztet mutatja be (No 206) s ugyanakkor egy más méretűt, mint szepesbélait tart számon (No 218).

⁴ Schürer-Wiese, i. m. 184. old. 193/a szám.

- ⁴ *Ipolyi A.*, A középkori szobrászat Magyarországon. Pest, 1863. 55. old.
- ⁵ *Divald K.*, Az eperjesi szent Miklós templom. Művészet I. 1902. 399. old.
- ⁶ *V. Wagner.*, Vývin výtvarneho umenia na Slovensku. Bratislava 1948. 29. old. E. Križanova., Prešov. Pamiatky a Muzea 1956. 4. sz. 150—159. old.
- ⁷ Képe: *Kampis*, i. m. 209. old.
- ⁸ *Schürer-Wiese*, i. m. 63. old.
- ⁹ a Pietákról szóló rendkívül gazdag irodalomból idézhetjük itt *Pinder* kis tanulmányát, melyben elemzi az általunk analógiául hozott példák egy némelyikét. (*Die Pietà*, Leipzig 1922. 6—7., 8—9. kép.), valamint *W. Passarge*, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924. c. kötetét, amelyben e típus és a cseh Szép Madonnák közti szoros összefüggésre hívja fel a figyelmet (57.). A téma legújabb feldolgozója *L. Kalinowsky*, Geneza Piety Sredniowieczny c. tanulmánya (Prace Komisji Historii Sztuki X. 1952. 153—260. old. Krakow) a pieta típusok kialakulását, szimbolikáját, az eddigi tanulmányok kritikáját tartalmazza.
- ¹⁰ *Pinder W.*, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Potsdam 1924. Abb. 121.
- ¹¹ *Pinder*, i. m. Abb. 145, 146, 147, 150. és Taf. IX, és *Šourek*, i. m. 363. old, valamint *V. Denkstein* — *F. Matous*, Südböhmische Gotik. Prag 1955. 77. kép.
- ¹² *I. tész. H.* 1370, 74 cm. Említve: *A. Güntherova-Mayerova*, Pamiatky pozdnej gotiki v turci. Sbornik Muzealnej Slovenskej Spoločnosti 1937. XXXI. 81.
- ¹³ *Schürer-Wiese*, i. m. 64. old.
- ¹⁴ *Kampis*, i. m. 28—29. old. A dénesfalvi Madonna jó reprodukciója: *Šourek*, i. m. 373. old.
- ¹⁵ Ilyen ikonográfiai típusú pl. a kassai, bártfai, iglói Kálvária vagy a bártfai szent Kereszt oltár Madonnája.
- ¹⁶ *Letét H.* 27, 122 cm. Említve: *A. Güntherova-Mayerova*, Príspevky k dejinam výtvarneho umenia v turci. Sbornik Muzealnej Slovenskej Spoločnosti. 1940—41. 61, 63, 75; 8. kép. Tévesen *Lőcsei Pál* műhelyével hozza kapcsolatba.
- ¹⁷ 119 cm.
- ¹⁸ *Kampis*, i. m. 31—32. old., képek: 174—176.
- ¹⁹ *Kampis*, i. m. 35. a türöczi szobrokat gyöngéknek, alacsonyrendűeknek tartja. Ezt az általánosítást némileg módosítja az itt bemutatott néhány műtárgy.
- ²⁰ *I. tész. H.* 1371, 86 cm.
- ²¹ *Güntherova-Mayerova*, id. cikk 1937. 81. old.
- ²² *I. tész. H.* 1341, 124 cm. Említve: *Güntherova-Mayerova*, id. cikk 1937. 81. old.
- ²³ *I. tész. H.* 1305, 52 cm. Említve: *Güntherova-Mayerova*, id. cikk 1937. 81. old.
- ²⁴ *I. tész. H.* 1300, 60. 5 cm.
- ²⁵ *Kampis*, i. m. 129. képe a 289. old.-on.

- ²⁶ 124.5 cm., a talappal együtt 129 cm.
- ²⁷ 118 cm., a talappal együtt 126.2 cm.
- ²⁸ A szoborcsoport kb. 135 cm. magas.
- ²⁹ A mesternek *Kampis* által összeállított oeuvre-jében néhány problematikusnak látszik (pl. a bártfai és szepesolaszi Kálvária), melyeknek barokkos gótikája merőben más, mint a többire jellemző nyugodt, a reneszánszhoz közelálló formaadás.
- ³⁰ *Kampis*, i. m. 268, 269. old. és *Rados J.*, Magyar oltárok. Bp. 1938. I. XXIII. tábla
- ³¹ *Šourek*, i. m. 438. kép.
- ³² *Kampis*, i. m. 267. és 270. kép.
- ³³ A szobrok kb. 105 és 112 cm. magasak.
- ³⁴ *Rados*, i. m. I. VII. tábla.
- ³⁵ *Divald K.*, Szepesvármegye művészeti emlékei II. Bp. 1906. 59. old., 42. kép; *Kampis*, i. m. 246. old.
- ³⁶ *Kampis*, i. m. 87. old.
- ³⁷ Az irodalom összefoglalása: *Radocsay D.*, A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955. 300. old.
- ^{37a} Az elkészült felvételek a templom rossz megvilágítása miatt sajnos közlésre nem alkalmasak.
- ³⁸ *J. a Voragine*, Legenda Aurea. Jena 1925. 43—44. old.
- ³⁹ *J. a Voragine*, i. m. 39—40. old.
- ⁴⁰ *Radocsay*, i. m. 454. old.
- ⁴¹ Képe: Az O. Szépművészeti Múzeum Évkönyve X. (1940) 79. old.
- ⁴² *Radocsay D.*, Két hervartói oltárszárnyról és a palocsai szent Katalinról. Az. O. Szépművészeti Múzeum Közleményei (1954) 4. sz. 15. kép.
- ⁴³ *Radocsay*, i. m. 368. old.
- ⁴⁴ *Csánky D.*, Szepeshelyi táblaképfestészet a XV—XVI. században. Az O. Szépművészeti Múzeum Évkönyve VIII. (1937) 68.
- ⁴⁵ Az Ecce homo jelenet azonos a káposztafalvi (Hrabusovce) főoltár megfelelő jelenetével, az Olajfák hegye pedig a dovallói szt. Márton és István oltár külső táblájának azonos jelenetével. *Radocsay*, i. m. CXCVI. és CCVI. tábla.
- ⁴⁶ Irodalmának összefoglalása: *Radocsay*, i. m. 321. old. Dorottya ikonográfiai meghatározása: *Végh J.*, Adatok táblaképfestészetünk ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő 1959 VIII. 148. old.
- ⁴⁷ *Radocsay D.*, A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954. 80—81, 165. old. és CXXVI. és CXXVII. tábla. *Drobná Z.*, Die gotische Zeichnung in Böhmen Prag. 1956. 162—163. kép a lőcsei freskó alsó, rajzos jeleneteiből közöl részleteket.
- ⁴⁸ *Chudomelka K.*, Pamiatkova oprava Thurzovho domu v Banskej Bystrici. Pamiatky a Muzea VIII. 1959. 84—89. old. Ugyanitt közölve a Zsuzsanna és a vénék jelenet. A freskót 1954-ben tárták fel.
- ⁴⁹ A tanulmány fényképeit *Bánó Endre* készítette. Ezúton köszönöm meg a türöcszentmártoni múzeum vezetőségének, hogy a fényképezést engedélyezte.

AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUM EGYIK XV. SZÁZADI SZOBORTÖREDÉKÉNEK MESTERE

Az esztergomi Keresztény Múzeum szoborgyűjteményének egyik, nem kis jelentőségű darabja női szentet ábrázoló faszobortöredék. (1. kép.) Nemcsak történetét ismerve, de a szobor egyenetlen elfűrészelését látva is nyilvánvaló, hogy ez a mai, 42 cm magas, mellszoborszerű töredék életnagyságnál nagyobb oltárszobor durva megcsonkításából származik. A fej tartása, az arc, homlok és áll síma, aránylag modellálatlan felületei is erre vallanak. A mester feltétlenül számolt a távlatlalt és a szobor alulnézetből való szemléletével. Bizonyára az idők viszonytagsságai közt elpusztult szárnyasoltár középső szekrényének mellékalakja volt, ismert, jelenleg a budapesti Szépművészeti Múzeumban levő párdarabjával együtt. A budapesti darab hasonlóan megcsonkított állapotban került 1937-ben műkereskedelem útján a Szépművészeti Múzeum tulajdonába.¹ 1937-ig a szobrok sorsa közös, ami stílusjegyeik azonossága mellett méginkább megerősít bennünket erendő összetartozásukban.

Az I. világháború idején egy osztrák paraszt tulajdonában volt a két teljes épségben megmaradt oltárszobor, aki kb. 1918-ban megcsonkította őket és a levágott része-

ket eltűzelte. Az ilyen módon mellszoborszerűvé vált töredékek egy welsi (Felső-Ausztria) kereskedő tulajdonába jutottak.² Innen *Kieslinger* bécsi gyűjtő- és műkereskedőhöz kerültek és az 1933-as bécsi középkori szobrászati kiállításon is együtt szerepeltek.³ *Kieslinger* azalatt míg a szobrok tulajdonában voltak több kiadványában megemlékezett róluk.⁴ Stíluskritikai alapon *Kassai Jakab* körébe utalta őket és így 1940-re helyezte készülsé idejüket. Ezzel az attribúcióval került 1937-ben az egyik fej a Szépművészeti Múzeum szoborgyűjteményébe, a másik pedig 1938-ban az esztergomi Keresztény Múzeumba.⁵ A budapesti darabot 1950-ben, a szoborkiállítás új rendezése alkalmával a sterzingeri oltár szobraival való hasonlósága alapján *Dr. Balogh Jolán* Multscher körébe utalta, és készülsé idejeként a XV. század 3. negyedét állapította meg. Az esztergomi darab ezzel szemben mindmáig mint kérdőjelezett *Kassai Jakab* szerepel a kiállításon. Dolgozatunk célja ennek a nyilvánvalóan összetartozó két szobornak feltűnő attribúciós különbségét megszüntetni, és a velük kapcsolatos kérdéseket írásban is kifejezni.



1. Női szent szobortöredéke. Esztergom, Keresztény Múzeum



2. Női szent szobortöredéke. Budapest, Szépművészeti Múzeum

A szoborpárt Kieslinger utalta először Kassai Jakab körébe.⁶ A német fejlődésben döntő szerepet játszó és csak egyetlen hiteles műve, a freisingi oltár szobrai által ismert mester szerzősége kétségkívül emelte az amúgy is figyelemre méltó szobrok érdekességét. Kiadványaiban következetesen kitart álláspontja mellett.⁷ Stíluskritikai alapon való összefüggéssel támogatja véleményét, de bővebb kifejtés nélkül. Ez a vélemény lassanként átment a magyar szakmai köztudatba, és még a tárgyat enyhe kétkedéssel kezelő művészettörténészek sem vették a kérdést teljes revízió alá.⁸

Már a tudományos módszert tekintve sem elfogadható egyetlen hiteles mű alapján más műveket valamely mesternek, vagy mester körének tulajdonítani. Az összehasonlítási alap hitelességét éppen a bizonyítottan sajátkezű művek adják meg. Ennek hiányában természetesen heterogén együttest képez a freisingi mester egyetlen műve köré kiépített „Kassai Jakab műhely”. Az alaptalanul megkonstruált Kassai Jakab körnek kiváló kritikáját megtalálhatjuk szakirodalmunkban.⁹ Csupán azt tennénk még hozzá, hogy ez az említett tanulmányban kivételként kezelt szoborpárra is kell, hogy vonatkozzék.

Szembeszökően emlékeztet Multscher műveire már a budapesti darab is. (2. kép.) Az ovális formájú, telt arcot csak a szemek sarkától az állig futó sík felület teszi kissé szögletessé. A homlok feltűnően magas. A szemhéj félig takarja a szemet, csak keskeny, mandula alakú rés látható belőle. A szem felett magasan ülő, vékony szemöldökív egyenesvonalú orrban folytatódik. A szem alatt erősen hangsúlyozott vájat. A kerekded áll egybeolvad az arccal, csupán legkiemelkedőbb pontját húzza alá egy erőteljes ránc. Multscher művészetére tipikusan jellemző¹⁰ az orr és a száj körüli rész erősen plasztikus modellálása, az orrcimpák körüli vájak és a szájszögletek bemélyítésével szemben az ívelt felsőajak erőteljesebb hangsúlyozása, a kétoldalt párhuzamosvonalú fürtökbe rendezett haj,

amely a fülnél S alakú hullámot alkot, majd a vállra omlik. A budapesti szobor a sterzingi oltár Szent Orsolya szobrának (3. kép.) vagy Szent Apolloniájának (4. kép.) leegyszerűsített, de arányokban és formagazdagságban nem sokkal kisebb igényű változata. Félrehajtott fejtartása, melyről sokáig azt hitték, hogy barokk átalakítás eredménye,¹¹ szintén előfordul Multscher női szentjeinél.

Az esztergomi szobor még határozottabban magán viseli Multscher művészetének jellemző vonásait. A fej körül párhuzamosan elrendezett fürtök kidomborodó és bemélyedő kötegekben való megfaragása, a füleknél S alakú hullámot alkotó hajfürtök, amelyeknek egy része oldalt a vállakra esik, másik része pedig kalligrafikus S alakban előrefut a mell fölé, Multscher előbb említett két sterzingi női szentjére még a budapestinél is erősebben emlékeztetnek bennünket. Van valami az esztergomi darabban a most Rottweilben (régén Heiligenkreuzthal bei Riedlingenben) levő két női szent életteljes arckifejezéséből és arcvonásaiból is. (5. és 6. kép) Multschernek ezek a művei 1450-ből,¹² a sterzingi oltárt megelőző időből valók. Nem érik el a sterzingi szobrok magas művészi színvonalát, frissességük azonban Multschernek korábbi erőteljesebb korszakára utal. A túl domború homlok, az orrcimpánál tömpévé váló, egyébként hosszú, egyenes orr, a kicsi összehúzott száj erősen kihangsúlyozott szájszögleteivel a típusoktól és sablonostól eltérő elevenséget ad az arcoknak. Ugyanezen vonások alapján kell az esztergomi szobor mesterét feltétlenül Multscher irányába helyeznünk. Az eddig Kassai Jakab művének tulajdonított esztergomi szobor tehát méginkább Multscher köréhez kapcsolható, mint a budapesti darab. Mivel párdarabok, az esztergomi szobortörödékek Multscher művészetét felidéző jellege és részletmegoldásai csak még jobban megerősítenek bennünket a budapesti női fej attribúciójának helyességében.¹³

A szobrok mestere nemcsak Multscher követője, hanem műhelyének tagja lehetett. Nemcsak a sterzingi



3. H. Multscher: Szent Orsolya. Sterzing, oltár



4. H. Multscher: Szent Apollonia. Sterzing, oltár



5. H. Multscher: Szent Magdolna. Rottweil.



6. H. Multscher: Szent Borbála. Rottweil.

szobrok jellegzetessé váló típusát veszi át, hanem, mint az esztergomi darab esetében láttuk, Multscher korábbi szobrai is elevenen hatnak művészetére. Csak állandó műhelykapcsolat hozhat létre oly művet, amely a mester oeuvre-jében egymástól erősen különböző alkotások elemeit harmónikusán képes egybeolvasztani.

A szobrok éppen mesterüknek Multscherrel való közvetlen kapcsolata folytán már az 1460-as évek elején, nemsokkal a sterzinger szobrok után készülhettek. Művészi színvonaluk, — még így töredék voltukban is — előkelő helyet biztosít számukra a Multscher körébe utalt alkotások közt.

ESZLÁRY ÉVA

JEGYZETEK

¹ Csánky Miklós, Két későgotikus bécsi táblakép a Szépművészeti Múzeumban. Az Orsz. Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IX. Bp. (1937—39) 185. old.

² Franz Kieslinger, Mittelalterliche Bildwerke 1200—1440. Belvedere (1923) Band IV. 107. old., 57. és 58. szám.

³ Franz Kieslinger, Hagenbund. Wien I. Zedlitzgasse 6. Mittelalterliche religiöse Plastik. Kirchenkunst (1933) V. évf. 83. old. 33. és 34. szám.

⁴ Franz Kieslinger id. cikke Belvedere (1923)

⁵ Franz Kieslinger id. cikke Kirchenkunst (1933)

⁶ Franz Kieslinger: Ausstellung mittelalterlicher religiöser Plastik aus Österreich. Pantheon (1934) Band XIII. 39. old.

⁷ Genthon István, Esztergom műemlékei I. Bp. 1948. 148. old.

⁸ Franz Kieslinger id. cikke Belvedere (1923).

⁹ Franz Kieslinger id. cikke Kirchenkunst (1933).

¹⁰ Franz Kieslinger id. cikke Pantheon (1934).

¹¹ Genthon István, Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Bp. 1927. 27. és 28. old.

¹² Kampis Antal, A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Bp. 1932. 62. old.

¹³ Gerevich László, A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV—XVI. században. Bp. 1935. 72—73. old.

¹⁴ Csánky Miklós, Két későgotikus bécsi táblakép a Szépművészeti Múzeumban. Az Orsz. Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IX. Bp. (1937—39) 185. old.

¹⁵ Gerevich László, A felvidéki szobrászat stílusfejlődése. Bp. 1943. 8—9. old.

¹⁶ Genthon István, Esztergom műemlékei I. Bp. 1948. 148. old.

¹⁷ Genthon István, Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Bp. 1927. 28. old.

¹⁸ Kurt Gerstenberg, Hans Multscher. Leipzig 1928. 126. old.

¹⁹ Genthon István, Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Bp. 1927. 27. old. A szobor jelenlegi letisztított állapota ennek a feltevésnek ellene mond, mivel a nyakon a régi craquelure folyamatosan megtalálható.

²⁰ Gerstenberg, i.m. 123. old.

²¹ Dr. Balogh Jolán, A Régi Szoborostálya kiállítása Bp. 1956. 23. old.

AZ ALISTÁLI MÁRIA-SZOBOR

Az esztergomi Keresztény Múzeum szoborgyűjteményének egyik legkiválóbb darabja az alistáli Madonna¹ (1. kép). Az életnagyságú² szobor meglepően érdekes stílus-sajátságokat mutat. Szinte teljesen különvlik a többi magyarországi faszobortól és egészen új irányt képvisel. Eppen ezért döntően fontos művészi eredetének és történeti provenienciájának a felderítése.

Ebben a munkában elsősorban a kitűnő szobor stílusának határozott jellegzetességei, különleges kompozíciója, drapériájának vonalvezetése igazíthatnak útba. Felépítésének legfeltűnőbb motívuma sajátságos köpenyvetése az elől átlósan felhúzott köpenyszárnyal. Ez a drapéria egyszerűségével és nagyvonalúságával mintegy előkészítője, kiemelője és hangsúlyozója annak a lágyan hullámzó, bonyolult ívelődő, egymásba kapcsolódó gazdag formajátéknak, mely a szobor felső részét jellemzi. Máriának fátyolkendőjétől keretezett feje, a mely köpenyszárnyakból felbukkanó keze, a karján elfekvő Jézus-gyermek lágyan formált teste, bonyolult kontrasztikus mozdulatai, mindmegannyi motívuma a gazdag együttesnek. Nem kevésbé finom a szobor lezárása alól a köpeny lefutó redőinek visszahajló, felfodrozódó tört vonalaival, amelyekből oly könnyű lendülettel, oly monumentálisan emelkedik fel a karcsú, nyúlánk alak.

A sajátos köpenyvetés végső fokon Hans Multscherre megy vissza. Multschertől és követőitől több Mária-szobor ismeretes, amelyek mintegy előkészítik az alak-felépítés és a drapéria fő motívumait. A keresztben felhúzott köpenyszárnyat megtaláljuk a schussenriedi Márián³ (Schussenried, Klosterkirche), amely Multscher közvetlen hatására vagy éppen műhelyében készült (2. kép). Ugyanez a motívum jelentkezik egy ulmi Madonnán⁴ (Berlin, Deutsches Museum), amely szintén Multscher köréből származik, de itt már új motívum a Mária karjaiban elfekvő Jézus gyermek (3. kép). A fejlődés újabb állomását mutatja be a heggbach-i Mária szobor⁵ (4. kép). Redővetése gazdagabb, a Jézus-gyermek testtartása lágyabb; mozdulatai már előre utalnak az alistáli Madonnára, úgyszintén Mária fejkendője, amely keretbe foglalja és szinte külön kiemeli a fejet. A fejlődés további állomása a Weissenau-i Madonna (5. kép), amelyet meggyőző feltevések szerint Gregor Erhart ulmi szobrász faragott 1485 után.⁶ Ez a szobor, különösen a fekvő Jézus-gyermek beállítás és a drapériavetés tekintetében, szinte közvetlen előzménye az alistáli Madonnának. Végül a típus-sorozat utolsó és legfejlettebb darabja a blaubeureni főoltár Madonnája⁷ (1493–1494), amelyet általában és meggyőző módon Gregor Erhart ulmi szobrásznak tulajdonítanak. A blaubeureni szobor (6. kép) kompozíciója, drapériavetése a keresztben felhúzott köpenyszárnyal, úgyszintén a Jézus-gyermeknek testtartása, mozdulatai, valamint a fejtípusok a legközvetlenebb kapcsolatot mutatják az alistáli Madonnával. Ebbe az összefüggésbe kapcsolódik bele a müncheni Madonna⁸ is (Bayerisches Nationalmuseum. — 8. kép.), melyet régebben Gregor Erhartnak, újabban pedig Michel Erhartnak, Gregor Erhart apjának tulajdonítanak. A három szobor között a kapcsolat vitathatatlan, különösen a Jézus-gyermek beállításában és ezzel együtt a felső rész megkomponálásában, de még a fejtípusokban is (7, 8, 9. kép.). Az alistáli Bambino fejformája, arcvonásai szinte megismétlik a blaubeureni és a müncheni szobor közös fejtípusának jellegzetességeit.

Az összefüggésekből kétségtelenül kiviláglik, hogy az alistáli Madonna mestere Gregor Erhart közvetlen hatása alatt komponálta meg szobrát. Emellett némileg Veit Stoss hatása is megérintette, amint erre a lábfejeknél felfodrozódó redőkből következtetni lehet.⁹ Az átvett motívumokat azonban nagy önállósággal és biztos szobrászi érzékeléssel formálta át és belőlük újat alkotott. Jelentős kiváló mester volt, igaziszobrásztehetség. Monumentális műve faszobrászatunknak egyik legkiemelkedőbb alkotása.

Az a kapcsolat, mely az alistáli szobrot Gregor Erhart műveivel fűzi, egyben kormeghatározó is. A blaubeureni oltár évszáma, 1493–1494, terminus post quem

gyanánt szolgálhat. Szobrunk csak ez után, valamikor az 1490-es évek legvégén, vagy az 1500-as évek legelején készülhetett.

A szobor kiválósága arról is tanúskodik, hogy valaha igen jelentős központban faraghatták valamelyik kiemelkedően jelentős templom számára. Alistál semmi esetre sem lehetett eredeti helye, noha a falunak középkori gótikus temploma van.¹⁰ Már csak azért sem, mert ezt a templomot a XVI–XVII. században reformátusok birtokolták. Ha Alistál földrajzi helyzetéből következően arra a központi városra, melyben valaha a szobor állhatott, akkor Pozsonyra kell gondolnunk és annak prépostsági templomára. Éppen a XV. század végén építették újjá ennek a templomnak a szentélyét és nyilván ugyanekkor új oltárok is készültek ugyanide. Az 1627-es canonica visitatio négy oltárt említ a szentélyben: a főoltárt, mögötte a Szent Kereszt oltárt, ettől balra a szentély északi falán a Mária oltárt, a déli oldalon pedig a Megváltó oltárát.¹¹ A főoltárról részletesebben szól az 1712-es canonica visitatio¹², eszerint a predelláján Jézus születése volt látható, felette pedig „diversas statuas”, közöttük Sz. Mártoné. Az oltárokról újból csak a kritikus 1734-ik évben hallunk, amikor is — mint Rimely Károly a pozsonyi káptalan protocollumára hivatkozva írja¹³ — „Anno autem 1734. 12 Maji ex Mandato C. Archiepiscopi [Esterházy Imre] ejusdem ex collegiata ecclesia nostra Rss. hujus ecclesiae Prepositi vetus altare ad pagum Alistál transvectum fuit.” Tehát a pozsonyi dóm egyes szobrai valóban megtették az utat a koronázó városból a csallóközi kis faluig, Alistálig. Esterházy primásnak Rimelytől idézett rendelete ugyan csak a prépost oltáráról, azaz a Szent Kereszt oltáráról szól, de könnyen meglehet, hogy ugyanakkor a Szent Kereszt oltár szomszédságában álló Mária oltár szobrát is Alistálra vitték. Az 1781-es canonica visitatio¹⁴ mindenestre már megemlíti az alistáli templom Mária oltárát. Az adatoknak ebben az összefüggő láncolatában meggyőzőnek látszik az a feltevés, hogy az „alistáli” Madonna valaha a pozsonyi dóm szentélyében levő Mária oltáron állott és 1734-ben a Szent Kereszt oltárral együtt került Alistálra.

A pozsonyi dóm gótikus szentélyét — a címeres, évszámok zárókövek tanúsága szerint — 1476–1487 táján építették, de felszentelésére csak Bakócz Tamás esztergomi érseksége idején, tehát 1497 után került sor. Bakócznak egy esztergomi formulás könyvben fennmaradt kezdetlen irata szól a szentély meg az oltárok felszenteléséről, és pedig mind az elkészült, mind pedig az ezután készítenő oltárok felszenteléséről.¹⁵ Tehát 1497 táján az oltárok építése, szobrok faragása még javában folyhatott. Ez az időpont pedig tökéletesen megfelel az alistáli szobor stílusának, illetve stílári kapcsolataiból következő készítési dátumának.

Megemlítjük még, hogy az adat-sorba talán még egy metszetábrázolás is beilleszthető, jóllehet erős fenntartással. Samuel Dilbaumnak II. Mátyás pozsonyi koronázását (1608) ábrázoló fametszetén (Tört. Képcsarnok. I. t. sz. 3137.) ugyanis hármass osztású szárnyasoltár látható, középszerkényében Madonna-szoborral. Bárha a rajzolónak a koronázási jelenetnek megfelelően a főoltárt kellett volna ábrázolnia, mégis ez az oltár semmiképpen sem azonosítható a régi leírásokból ismert, gótikus, fiatornyos (Fiale-s), több szoborral ékes főoltárral. De könnyen meglehet, hogy a metsző, — éppen mert a pompázatos gótikus főoltár nehezen tudta volna beilleszteni egyszerű kompozíciójába, — inkább a mellékoltárt, azaz a Mária oltárt vázolta fel a metszet hátterében, bár meglehetősen szabadon és nyilván csak emlékezetből. A félköríves oltárszerkény viszont nagyon is megfelelne az 1500 körüli éveknek és Madonna szobrunk stílusának is. Mindenesetre feltűnő, hogy a metsző 1608-ban szárnyasoltárt ábrázolt gótikus sugár-koszorús Mária szoborral.

A történeti adatok, valamint a stílus-összefüggések fényében az „alistáli” Madonna jelentősége megnövekedik és kiszélesedik. Nem kicsiny falu emléke, hanem a



1. Az alistáli Mária-szobor. Esztergom, Keresztény Múzeum



2. Mária-szobor.
Schussenried, Klosterkirche



3. Ulmi mester: Mária-szobor.
Berlin, Deutsches Museum



4. Mária-szobor. Heggbach

középkori Magyarország egyik legjelentősebb központjáié, még hozzá olyan városé, amelyből eddig középkori faszobor egyáltalán nem volt ismeretes. A szobor nagy művészi értékei méltóak a városhoz és egymaga is tanúskodik Pozsony művészi színvonaláról, faszobrászatának kiválóságáról.

Nem kevésbé jelentős a szobor stílári szempontról, hiszen olyan stílus-irányt képvisel, amilyen eddig még alig volt ismeretes. Középkori faszobrászatunk a XV. század végén jórészt nürnbergi, frank mesterek közvetett vagy közvetlen hatása alatt fejlődött. Ezzel ellentétben szobrunk az ulmi iskolának sokkal lágyabb stílusával mutat kapcsolatot. Bár az ulmi hatásnak is voltak előzményei hazánkban, hiszen a nagy ulmi szobrász, Hans Multscher erősen és hosszantartóan hatott faszobrászatunkra.¹⁶ Még Pozsonyban is megnyilvánul hatása, Schomberg György prépost (+ 1486) sírelméén.¹⁷ A szinte emlékmű jellegű állószobron (1470) tipikusan multischeri eredetű az elől felhúzott köpenyszárny, visszahulló redőivel. Ugyanennek az ulmi iskolának folytatólagos hatása mutatkozik meg Madonna-szobrunkban is, de most már Gregor Erhart műveinek a közvetítésével.

A hatás irányát, folyamatosságát földrajzilag és kereskedelmiileg a Duna vonala okolja meg. Nagyon is érthető, hogy a Duna menti Pozsonyra éppen ez az irány hatott, és feltehetőleg éppen Pozsony lehetett ennek az iránynak¹⁸ a közvetítője az ország más részei felé.

Szobrunk történeti, stílustörténeti jelentősége egyenrangú nagy művészi értékeivel és ezek kölcsönösen fokozzák egymást. Úgyiszlóván új világ tárul fel benne: Pozsony középkori művészetének¹⁹ eddig ismeretlen része.²⁰

BAŁOGH JOLÁN

JEGYZETEK

¹ Irodalom: Lux G., Műemléki séta a Csallóközben. Technika XX. (1939) 378. old. (Az alistáli templom padlásán találták.); Kampis A., Középkori faszobrászat Magyarországon. Bp. 1940. 67, 219. old. (1490 körül készülhetett. A garamszentbenedeki stílus leszármazottja. A bányavárosok valamelyikéből a XVIII. század folyamán kerülhetett Alistálra.); Esztergom műemlékei I. köt. Szerk. Genthon István. Bp. 1948. 11, 149. old. (Magyar szobrász



5. Gregor Erhart: Mária-szobor.
Weissenau, Klosterkirche



6. Gregor Erhart: Mária szobor.
Blaubeuren

1500 körül. Vétel 1941.) — Magyarország Műemléki Topografiája. I/1. köt.; *Czobor A.*, Az esztergomi Keresztény Múzeum kiállításának Vezetője. Bp. 1955. 16. old. (1500 körül); *Gerevich L.*: A késő-gótika Magyarországon. — A magyarországi művészet története. Szerk. Fülep I., I. köt. Bp. 1956. 239—240. old. (1480 körül); *Mojzer M.*, Az esztergomi Keresztény Múzeum útmutatója. Bp. 1958. 19. old. (1500 körül.)

² Mérete: 170 cm magas.

³ *Gerstenberg, K.*, Hans Multscher. Leipzig 1928. S. 116, 119.; *Baum, J.*, Zu Multscher. Das Schwäbische Museum. 1928. Heft. 5. (1440 körül.)

⁷ *Demmler, T.*, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Grossplastik. Berlin-Leipzig. S. 124. Nr. 8340. (1430—1460 körül.) — Die Bildwerke des Deutschen Museums. Staatliche Museen zu Berlin.

⁸ *Baum, J.*, Die Ulmer Plastik. Stuttgart 1911. Taf. 3. (1470 körül); *Gerstenberg*, op. cit. 1928. S. 239, 243, 263.; *Pinder, W.*, Die deutsche Plastik. Wildpark-Potsdam 1929. S. 367.

⁶ *Otto, G.*, Gregor Erhart. Berlin 1943. S. 85., Abb. 6a.

⁷ *Baum*, op. cit. 1911. Taf. 37.; *Baum, J.*, Kloster Blaubeuren. Augsburg 1926. Abb. 19.; *Pinder*, op. cit. 1929. S. 399.

Gregor Erhartra vonatkozólag: *Demmler*, op. cit. 1930. S. 212—213.

⁸ *Otto*, op. cit. 1943. S. 88. (Gregor Erhart műve); Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum. München 1955. Taf. 52. (Gregor Erhart műve); *Müller, Th.*, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein. München 1959. S. 111. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. München. Bd. XIII/2. (Michel Erhart műve).

⁹ *Lutze, E.*, Veit Stoss. München 1952. Abb. 39. (Madonna mit dem Apfel, rézmetszet), 55. (Angyal üdvözlés, Nürnberg).

¹⁰ *Ipolyi A.*, Csallóköz műemlékei. Archaeologiai Közlemények I. Pest (1859) 43—44. old.

Régi oltáráról az 1714-es *canonica visitatio* így ír: „In hac Ecclesia extabat Altare, cujus majorem partem destruxerunt et ejece-



7. Részlet Gregor Erhart
blaubeureni Mária szobráról



8. Részlet a müncheni Mária szoborról.
Bayerisches Nationalmuseum

runt hi Caluinistae, superior tamen pars ejusdem Altaris est in Templo Szerdahelyensi." (Esztergom, Primási levéltár. Visitationes Canonicae Archidiaconales et Conscriptio Proventuum Parochialium. Fasc. III. lib. 17a. pag. 283. — Eszláry Éva közlése.)

¹¹ 1627. *Canonica Visitatio* a pozsonyi társas káptalani templomban: „Post Summum porro Altare in Ecclesia Sancti Martini alias S. Salvatoris in vestibulo Sanctuarij est Altare S. Crucis, alterum Altare intrantibus Ecclesiam ex parte septentrionali est ad sinistram partem dicti Altaris Sancti Crucis sub titulo B. M. Virginis. Tertium Altare a parte meridionali templi est ad dextram partem eiusdem altaris S. Crucis, sub titulo S. Salvatoris.” (Esztergom, Primási levéltár. Archivum Eccl. Vetus. — Orsz. Levéltár. Filmtár. 2124. p. 333.; 25. tegercs. — Dr. Baranyai Béláné közlése.)

Vö. továbbá: *Jeszenák, G.*, A Sz. Mártonról, hajdan a legszentebb Világ-Megváltóról nevezett ősi székesegyház története. Kath. Lelkipásztor (1937) 6—9. sz. — Különnyomat. Bratislava-Pozsony 1937. 29. old.

A Szent Kereszt oltárt Schonberg György, prépost alapította 1483-ban. [Rimely, C., Capitulum insignis Ecclesiae collegiatae Posoniensis. Posonii 1880. p. 156.]

¹² 1712. *Canonica Visitatio* a pozsonyi társas káptalani templomban: „Altaria: Summum et antiqui operis et pulchri, representat Nativitatem Domini nostri Jesu Christi ab infra, desuper diversas statuas, et inter alias S. Martini Episcopi, cui est dedicata.” (Esztergom, primási levéltár. Archivum Eccl. Vetus. — Orsz. Levéltár. Filmtár. 2128/2. p. 53.; 26. tegercs. — Dr. Baranyai Béláné közlése.)

¹³ Rimely, C., Capitulum insignis ecclesiae collegiatae Posoniensis. Posonii 1880. p. 158.; *Csákós, J. H.*, Der einstige Corvinus-Altar unseres Domes. Skt. Martins-Kalender für das Jahr 1934. XI. Jahrg. Bratislava-Pressburg 1933. S. 36.; *Jeszenák, id. m.* 1937. 18. old. („A főoltár mögött álló préposti kereszt-oltárt onnan eltávolították és az érseki hivatal 1734. május 12-én kelt rendeletére az alistáli templomnak ajándékozták.”)

¹⁴ 1781. *Canonica Visitatio*: „Est in ea [az alistáli templomban] Altare unum, B. V. Mariae honori positum” (Esztergom, Primási levéltár. Visitationes Canonicae Archidiaconales et Conscriptio

tionis proventuum Parochialium. Fasc. 38. Lib. 147. p. 3. — Eszláry Éva közlése.)

¹⁵ (1497 után). *Bakócz Tamás* esztergomi érsek a pozsonyi káptalannak megengedi, hogy valamelyik püspökkel felszenteltethessék a pozsonyi káptalani templom szentélyét: „sanctuarium dictae ecclesiae vestrae, quod nunc de novo fecistis et si opus fuerit totam ipsam ecclesiam vestram, altaria ibidem constructa et quae interim construxeritis pro eo, quod dicitis dictum Sanctuarium maximis sumptibus expeditis et in multis alias necessitates dictae ecclesiae graves expensas habuistis.” (Esztergom, érseki könyvtár. „Formularia ecclesiae Strigoniensis.” p. 65. — *Ellenbogen, J.*, Zur Erinnerung an die feierliche Consecration des neu errichteten Hochaltars im Sanctuarium des Krönungs-Domes in Pressburg. Pressburg, 1867. S. 6.; *Jeszenák, id. m.* 1937. 14—15. old.)

¹⁶ *Balogh, J.*, L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale. Acta Historiae Artium IV. (1957) p. 233—234.

¹⁷ Schomberg György pozsonyi síremlékét Éber László Nicolaus Gerhaert-nek tulajdonította. (Éber L., Schomberg György síremléke. Magyarország műemlékei. Szerk. Forster Gy. III. Bp. 1913. 105—116. old.; Éber, L., Das Grabdenkmal Georg Schombergs. Kunst und Kunsthandwerk. XVII. (1914) S. 90—97.) A szobor redővezetése azonban ellene mond ennek a feltevésnek. Nicolaus Gerhaert hiteles sírszobrain ilyen redővetés nem fordul elő. (Jakob von Sierck trieri érsek [+1462] síremléke, Trier, Diözesanmuseum; III. Frigyes síremléke [készült 1467 és 1479 között], Bécs, Stefansdom.)

Otto Wertheimer, Nicolaus Gerhaert monografusa a Schomberg sírkövön csupán Gerhaert műhelyének közvetett hatását látja a bécsi Stefansdom Szent Kristóf szobrának és a kefermarkti oltárnak a közvetítésével. (Wertheimer, O., Nicolaus Gerhaert. Berlin 1929. S. 98. Anm. 28.) Nézetünk szerint azonban ez a hatás is kétséges. Csak a fejben és a címeres fülke jellegzetességeiben mutatkozik némi Gerhaert hatás.

¹⁸ Az ulmi iskola közvetett hatása mutatkozik meg a kassai, Mária látogatása oltár Szent család csoportján, közelebből a Szent Annától tartott, hasonfekvő Bambinon. Ez a különös motivum többször előfordul az ulmi iskola szobrain. [Demmler, op. cit. S. 211. stb.)



9. Részlet az alistáli Mária szoborról

Eredete talán az ulmi főoltár 1474-es rajzára megy vissza, melyet újabban Michel Erhartnak, Gregor Erhart apjának tulajdonítanak. (Baum, J., Michel Erhart. Schwäbische Heimat 1954. S. 175.) A kassai Bambino is ezzel a rajzzal mutat kapcsolatot, de mivel a kassai szoborcsoport minden egyéb részlete ellentétes az ulmi, sváb stílussal, csak közvetett motívum-átvételle gondolhatunk.

¹⁹ Ugyanebben az időben, azaz Sánkfalvy Antal nyitrai püspök, pozsonyi prépost idejében (1486—1498) a káptalan Bécsből hozatott mestereket a stallumok kifaragására. [Knaus, N., A pozsonyi káptalannak kéziratai. Magy. Sion. Régi folyam. IV. (1866) 538. old.] Ezeket a stallumokat 1736-ban távolították el. A feljegyzések

szerint 1497-es dátum volt rajtuk. [Rimely, op. cit. 1880. p. 158.]

Ugyancsak a XV. század legvégén, közelebbről 1496-ban Hans Rad bécsi festő működött Pozsonyban, amikor is a prépostsági templomhoz tartozó Űrkoporsón dolgozott, azaz nyilván a fafaragású művet színezte, tehát „Fassmaler”-ként tevékenykedett. [Thieme, U.—Becker, F., Allg. Lexikon der bildenden Künstler. XXVII. Bd. Leipzig 1933. S. 545. — Weyde Gizella közlése a pozsonyi városi levéltár anyagából.]

⁹ Dr. Baranyai Bélának és Szmodisné Eszláry Évának, akik a canonica visitatio-k összegyűjtésében segítettek, ezúton is köszönetet mondok.

A KERESZTÉNY MÚZEUM JOHANN KÖNIG KÉPE

Az esztergomi Keresztény Múzeum képtárában egy márványra festett, finom aprólékossággal kidolgozott kis képet őriznek¹, amely a Pihenő Szent Családot ábrázolja (1. kép). A kép a bécsi Esterházy gyűjteményből származik és Bubits Zsigmond tulajdonából került az esztergomi múzeumba. Már az Esterházy-gyűjtemény 1820-as katalógusában² Elsheimer művének tulajdonítják s ugyanezzel a meghatározással szerepel az esztergomi múzeumot feldolgozó topográfiában.³ A képtár újjárendezésekor (1954), minthogy már akkor is erősen kételkedtem Elsheimer szerzőségében, kérdőjelesen állítottam ki a képet Elsheimer műveként.

A külső formák családja hasonlósága folytán tökéletesen érthető, hogy az esztergomi kis képet éppen Elsheimer nevével hozták kapcsolatba. Minthogy Elsheimer óriási jelentőségű hatására már igen korán felfigyelt a művészettörténet, s mert nagyságát oly régen, sőt már kortársai is felismerték, vele is az történt, mint nagy és híres festőkkel szokott. Évszázadok folyamán egy sereg olyan képet tulajdonítottak neki, melyeket nem ő, hanem követőinek egyike festett. Az Elsheimer művek szelekciójának köszönhető, hogy az utolsó évtizedekben oeuvreje sok, zsenialitásához nem méltó, kevésbé kvalitásos képtől megszabadult. Amilyen mértékben azonban csökkent az Elsheimer-oeuvre, olyan mértékben nőtt Carlo Saracéninek és másik követőjének, a nem túl nagy fantáziájú,

de Elsheimer egy bizonyos tájképtípusához még Saracéninél is hívebben ragaszkodó Johann König műveinek a száma.

Az esztergomi kép különös jellegzetessége abban van, hogy festője a képsíknak mintegy a felét nem festi be, hanem a nyers kő erezetét sziklafal ábrázolására használja fel, ugyanakkor a kép többi részét a miniatura finomságával dolgozza ki, oly különös gonddal, derűvel és aprólékossággal, amely a sokkal izgatottabb temperamentumú, idegesebb lelkületű és a kis mértékben is mindig monumentális Elsheimer szellemétől teljesen idegen. Az elsheimeri táj külsőségeinek átvétele, a pontos, gondos kidolgozás, az üde, világos színek, az erős olasz hatást mutató alakok mind amellet szólnak, hogy itt is, mint oly sok esetben Elsheimernek tulajdonított kisméretű tájképek esetében, az augsburgi Johann König művével állunk szemben.

A legjobb analógia képünkhöz a kölni Wallraf—Richartz Museum Krisztust és a tanítványokat az emmausi úton ábrázoló jelzett képe⁴ (2. kép). A kölni és az esztergomi kép kompozíciója olyannyira hasonlít egymáshoz, hogy szinte az az érzésünk, hogy a mester a kölni kép festése közben jutott arra az ötletre, hogy egy más alkalommal, a márványalapot felhasználva, megkíméli magát a sziklák megfestésétől. Az esztergomi képen még a kölni kép baloldali oszlopát is sziklafallal, illetve



1. Johann König: Pihenő Szent család. Esztergom, Keresztény Múzeum



2. Johann König: Krisztus az emmausi úton. Köln, Wallraf—Richartz Múzeum

a márványalappal helyettesíti a festő, de ugyanúgy megfesti rá a lelőgő növényzetet és az Elsheimer iskolára oly jellegzetes száraz faágat, mint a kölni képen az oszlopra.

Amiben a két kép, a kölni és az esztergomi különbözik egymástól, az az alakok kidolgozása. Az esztergomi kép méretben is sokkal nagyobb, olasz hatást tükröző alakjainak megfestése sokkal gondosabb, rajza sokkal kevésbé ügyetlen, mint általában König tájképein az alakoké. A berlini Noé áldozatán találunk méretben és kidolgozásban hasonló alakokat. Drost⁵ erős Saraceni hatást lát a Noé áldozatának alakjain, amit már én is régen észrevettem az esztergomi képen, s éppen ezért egy időben Saraceni művének is gondoltam. A tájképi részleteknek a König képekkel való kiáltó hasonlósága, a bokrok, fák, szinte „pontozó modorban” való megfestése, az elmaradhatatlan tájképi elemeknek, mint pl. a száraz faágak és a fehérvirágos bokornak a szerepeltetése azonban minden kétséget kizáróan arról győzték meg, hogy az esztergomi kép König műve, amelyen az alakokon igen erősen érvényesül a Rómában Königgel évekig szoros kapcsolatban állt Saraceni hatása.

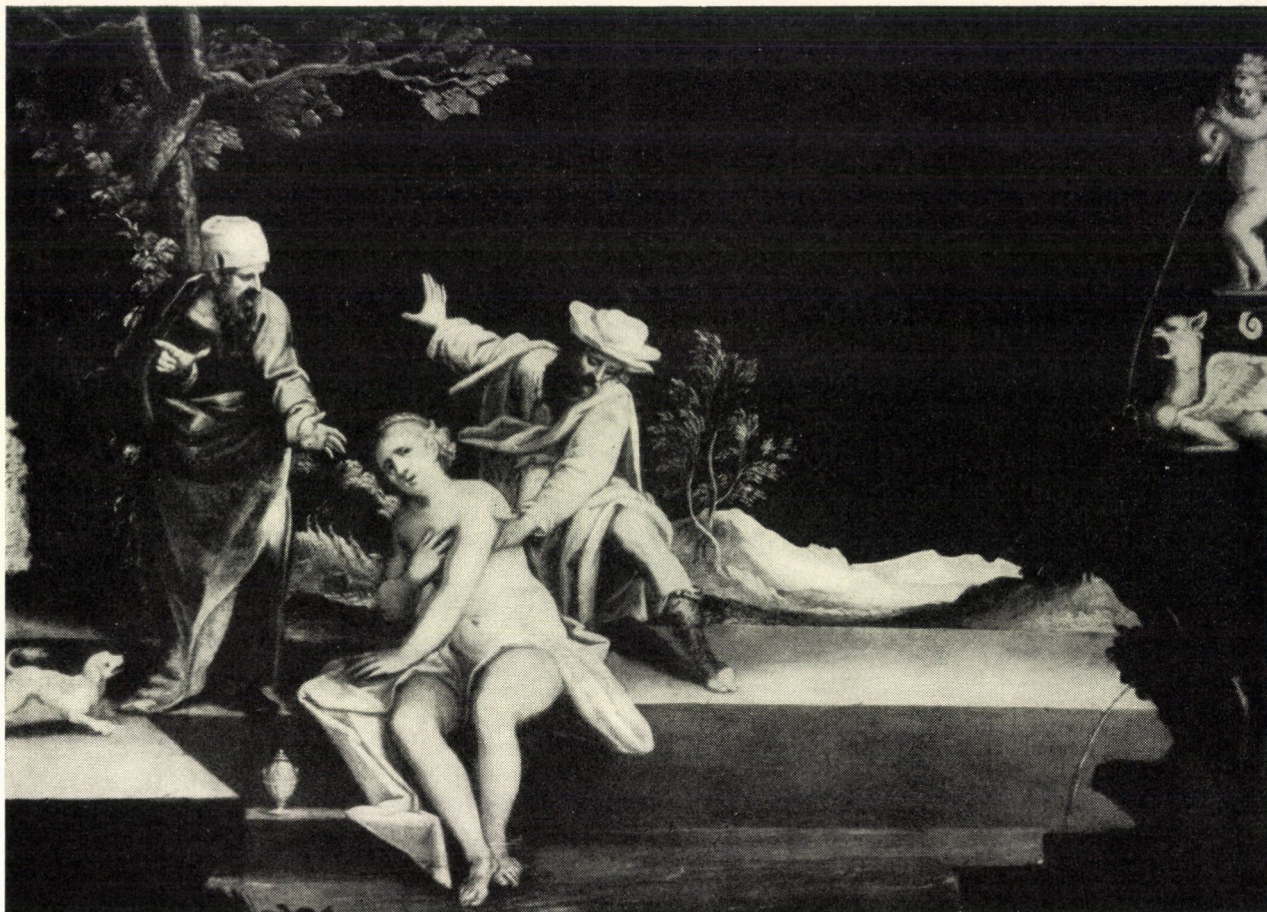
A Saraceni hatás nemcsak abban nyilvánul meg az esztergomi képen, hogy a staffageként szereplő alakok nagyobbak, mint Könignél általában vagy néha magánál Elsheimernél is. A hatás kimutatható a Madonna típusán (arcélén, gömbölyű orrán, kicsire csücsörített száján), amely annyira rokon Saraceni Madonnáival, József kontrapoztos beállításán, távolról Caravagiot idéző erőteljes plebejus típusán és a magasban repülő két angyalkán, amelyek Saraceni velencei reminiscenciákat megőrzött művészetéről tanúskodnak. Ez utóbbiak különben inkább valamilyen szent mártírságát ábrázoló jelenetnél lehetnének pálmaággat hozó puttók, mint a pihenő szent családot a pálma gyümölcsével tápláló angyalok.

Az esztergomi képnek König művei közé való besorolásával az augsburgi mester oeuvre-je vonzó és kvalitatív képpel gazdagodott.

Az esztergomi képen kívül még egy, ugyancsak köre, ebben az esetben palaköre festett képpel szeretném König műveinek a számát gyarapítani. A müncheni magángyűjteményben levő, Zsuzsannát a vénekkel ábrázoló képre Dr. S. Wichmann volt szíves figyelmemet felhívni. Neki köszönhetem azt is, hogy a kép fényképét megkaptam, és cikkemben közölni tudom (3. kép). Ezen a képen is, akárcsak az esztergomin, a mester ismét felhasználja a kő adottságát, és a fekete palahátteret szabadon hagyja. A müncheni kép — különösen Zsuzsanna alakja — igen erős velencei hatásról tanúskodik, de nem Saraceni caravaggieszk velenceiségéről, hanem sokkal inkább König honfitársának, Johann Rottenhammernek német manierista velenceieskedéséről. Ebben az esetben is, mint egyéb figurális kompozícióin, König előadásmódja igen közel áll Rottenhammeréhez.

König szerzőségéről a müncheni képnél két körülmény győzött meg. Az erlangeni múzeum rajzai között van egy ruhátlan nőalakot ábrázoló, jelzett König rajz (4. kép), amely a maga esetlenségében is távolról Veroneset idézi és édes testvére a müncheni Zsuzsannának. Ez a rajz is minden valószínűség szerint hasonló kompozícióhoz készült. A másik körülmény, hogy — bár ez a müncheni Zsuzsanna-kép távolabb van Elsheimer művészetétől, mint a kisméretű tájképek — ezen is felfedezhetjük Elsheimer egy bizonyos képének közvetlen hatását. A Zsuzsannát a vénekkel ábrázoló képen König Elsheimer Fürdő Zsuzsannájának (Dulwich College) a kompozícióját egyszerűsíti le. Átveszi az Elsheimer-kép kompozicionális felépítését a baloldali hármassal csoporttal és a jobboldali félbevágott szökökúttal, sőt még a két öreg markáns típusát is leutánozza, csak a tollas baret helyett tesz széles kalapot az egyiknek a fejére. Az Elsheimer-kép háttérének parkja és palotája hiányoznak csak König képeről, helyükre a dekoratív fekete palaháttér foglalja el.

A müncheni Zsuzsanna a vénekkel, bár egészen más jellegű, mint az esztergomi, ugyancsak jelentős műve



3. Johann König: Zsuzsánna és a vének. München, magángyűjtemény

Könignek, amelyen furcsán elegyednek távoli Veronese és Tintoretto hatások, az Elsheimer mintakép és a mindinkább erősödő helyi, augsburgi hagyományok.

Johann Könignek, tudomásunk szerint, egynéhány vászonra festett képén kívül, általában rézre festett ké-

peit ismerték. A márványra, illetőleg palára való festés és a kő adottságának felhasználása különösen Veronában vált divattá a XVI. század végén és a XVII. század elején, a Veronese művészetétől megihletett veronai festők (Felice Brusasorci, Alessandro Turchi stb.) körében. Az augsburgi Johann Könignek itt bemutatott két új képe azt bizonyítja, hogy a mester még sokkal jobban kötődött a velence — veronai festészethez, mint eddig hitték róla.⁶

CSZOBOR ÁGNES

JEGYZETEK

¹ Márvány, 17,5 × 35 cm.

² Az Esterházy Képtár 1820-ban felvett leltára (Inventarium No. 10 der fürstlich Esterhazyschen Gemäldde. Közölve: Meller Simon, Az Esterházy Képtár története. Bp. 1915. 206., 205. sz. „A. Elzheimer: Ruhe in Egypten”).

³ Esztergom Műemlékei I. Összeállította Genthon István. Bp. 1948. 115. A teljes irodalommal.

⁴ Wallraf-Richartz Museum, Köln No. 2950. Réz, 21 × 23 cm. Jelezve lent balra. 1954-es szerzemény.

⁵ W. Drost, Adam Elsheimer und sein Kreis. Potsdam é. n. 162

⁶ Ezt igazolja még az a körülmény is, hogy jelen cikk megírása után a Český Krumlov-i kastély képtárában találtam egy Betsabet a fürdőben ábrázoló képet (Nr. 130) — szerintem ugyancsak Johann König művét — mely a kastély képtárának régi, Schwarzenberg-féle leltárában mint Paolo Veronese után készült másolat szerepelt. E kis, megint márványra festett képen Betsabe alakja, bár sokkal kisebb, erősen hasonlít a müncheni Zsuzsannára, a kút ismét az Elsheimer mintaképet utánozza, a háttér palotája viszont Veronese architektúráit. E Český Krumlov-i képen a márványalap egy része ismét befestetlenül maradt.



4. Johann König: Női akt. Erlangen, Múzeum

FARAGOTT FAFORMÁK EREDETÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

XV. sz.-i cserépforma (Formmodel) az Iparművészeti Múzeumban

A XVI–XVII. sz.-i negatív faragású faformák motívumkincsének gazdagságáról, figurális kompozícióik változatosságáról és előadásmódjuk eredetiségéről szólva, mindig nyitva maradt az a kérdés, hogy tulajdonképpen mi az eredete, előzménye ezek különös formanyelvének, ami a XVI. sz.-ban már éretten, kiforrottan, helyi változatai mellett is, egész Közép-Európában olyan azonos technikai, szerkezeti és díszítő alaptörvényeknek engedelmeskedve jelenik meg előttünk, amely törvények nem jöhettek létre előzmények nélkül. A faragások kifejezési módja sejteti ennek a művészeti ágak másodlagosságát

—, *öntőmintáknak* nevezik. Ez semmiképpen nem jó szó, de azért kénytelen vagyok használni, bár ugyanúgy lefordíthatatlan, mint a hasonló műfajt jelentő Minnekästchen szó.)

A bécsi Museum für Kunsthandwerk állandó kiállítása 12. sz. termében jelenleg is kb. 20 db. látható ezekből a, többnyire cserép, kis részben kő- fém- vagy faformákból. Méretük 10 cm körüli és negatív (bemélyített) plasztikájuk legjellemzőbb tulajdonsága: szinte ékszerszerű finomságuk. A múzeum XV. sz.-inak, illetve 1500. körülnek határozta meg őket.



1. Negatív cserépforma. XV. sz., német. („Formmodel”) A betlehemi gyermekgyilkosságot ábrázolja.

és arra utal, hogy mai, népművészeti jellegű megjelenése mögött jóval régibb, sajátos érett formanyelvet alkotó művészeti ág emléke él. Ez az emlék egységbe foglalja az Európa nagy részén felbukkanó negatív faragású formákat (ma ütőfáknak, mézeskalácsforma- vagy báb-sütőfaragásoknak hívjuk őket, habár annak idején viasz, agyag stb. díszítések sokszorosítására is felhasználták), és olyan egységes megjelenést ad nekik, ami kétségtelenné teszi a közös előzményt. Hol keressük ezt?

Az Iparművészeti Múzeumban levő későgotikus negatív cserépforma ad választ erre a kérdésre. (Vonatkozó kutatásaim eredményét az 1958. dec. 4-én tartott MRMÉT szakosztályi ülésen ismertettem.)

Ismerünk arra néhány utalást, hogy a XVI. sz.-i faragott faformák kezdeti cserépformákat váltottak fel. Így pl. röviden utal erre *Max Haberlandt* Österreichische Volkskunst-jában (Wien, 1911.) vagy *Alfred Schubert* Alte Volkskunst am Niederrhein-ben (Düsseldorf, 1938.); ezek azonban csak rövid és általános utalások. Egy lépéssel tovább mehetünk, a bécsi Museum für Kunsthandwerk érdekes kis „Formmodel”-gyűjteményét vizsgálva, amely nagyrésztben a műfaj kiváló gyűjtőjétől, az *Albert Figdor*-magángyűjteményéből került ebbe a múzeumba. (Megemlítem, hogy az ilyen típusú tárgyat, magyarul, — ha ugyan nagyritkán egyáltalában említik

Kb. ugyanennyi található a múzeum raktárában is. Mivel már ránézésre is kétségtelenné látszott, hogy a mézeskalácsforma-faragások őseivel állunk itt szemben, alaposan szemügyre vettem a raktári anyagot is. Szembeszökő volt néhány darab stiláris rokonsága az Iparművészeti Múzeum öntőmintájával, amelyet a nyilvánosság még nem ismer. Hazánkban ezideig kevésbé ismertették ezt a műfajt, sőt, nagyobb külföldi iparművészettörténeti munkák is legfeljebb csak néhány sorban foglalkoznak velük, ezért előjáróban röviden összefoglalom a velük kapcsolatos általános tudnivalókat.

Ezek a finom kis cserépformák a XV. sz. közepén, a Rajna, pontosabban a Közép-Rajna környékén készültek. Kutatásuk történetéből annyit, hogy a múlt század 70-es éveiben figyeltek fel rájuk a kölni Dornbusch és Schnüttgen, a későközépkori rajnai fazekasmesterség kutatói, kik kutatásukat az öntőmintára is kiterjesztették, abban a meggyőződésben, hogy összefüggés van a két művészeti ág közt.

Irodalmuk nagyon csekély. Dornbusch cikket írt róluk a *Bonner Jahrbücher* 1876-os évfolyamában: *Über Intaglien des Mittelalters und der Renaissance* címmel, majd *W. von Bode* és *W. F. Volbach* rövid tanulmányban ismertették ezt a műfajt, (*Gotische Formmodel*. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1918.) egyébként csak az említett rövid utalások foglalkoznak vele.¹ Fenti mű felso-



2. Faragott faforma, XVI. sz., német

rolja azt a néhány várost, melynek múzeumaiban öntőminta egyáltalában található: Nürnberg, Berlin, Köln, Darmstadt, Friedberg, Frankfurt, Karlsruhe, Leipzig, Mainz, München, Wiesbaden, Wien, Antwerpen, Utrecht, Trier. Ezeknek a múzeumi összesen kb. 100 darabot őriznek — csaknem valamennyi eleinte alsó-rajnai, később közép-rajnai ásatás alkalmával került elő. (Érdekes módon egyetlenegyét találtak a római Palazzo Venezia alapjainak helyreállításakor.)

Örömmel közölhetem, hogy ehhez a sorhoz most a mi Iparművészeti Múzeumunk kapcsolódik. Az itt levő formáról még nem tud a szakirodalom, sőt nem ismeri a



3. Negatív cserépforma. XV.—XVI. sz., német

teljes formát sem. Hasonló formának erősen hiányos példánya van nyilvántartva a Frankfurt am Main-i Historisches Museumban. Múzeumunkba Delhas István (1848. Pest — 1901. Wien, festőművész, restaurátor és neves gyűjtő) magángyűjteményéből került ez a forma, úgyszintén a hasonló tárgyú, de másik variációt mutató kis faforma is, amire később térek vissza.²

A Formmodellek részben egyházi, részben világi (sőt néha nagyon is világi) tárgyúak.³ Utóbbiak állandó alakjai: a hölgy, (többnyire akt), a lovag, az udvari bolond és a szerelmesek körül mindig ott leselkedő, szinte főszereplő: a halál. A kompozíciók különös hangulatát fokozzák jellemző motívumaik: a gótikus környezet és a szereplőket körülölelő, dekoratív módon csavarodó mondatzalagok.

Ezek felirataiban a nagy középkori járványok idején elterjedő haláltánc-sorozatok hangja szólal meg: — „din gruselig gestalt macht nicht grawe und alt” — „ich bin frisch und wolgetan und leben lange sunder wan” — A halál népies rigmusokban beszélő naív figura, mint a népi misztériumjátékokban s a szerelmesek szavaira a végső szót rendszerint ő mondja ki: — „gedenk ans end der dott kompt behent” — „lange leben ist dir nit zu willen gegeben” — „du sist arm oder rich so wurdestu mir glich.” Ugyanaz az életsóvárgó, de baljóslatú „halálhangulat”, ami a XV. sz.-i német költészetből ismerős, (ami később Hans Baldung-Grien művészetét átszövi, majd újra kivirágzik a XIX. sz.-i német romantikában).

A bibliai tárgyú formák világa ugyanaz: kecces figurák, népies, közvetlen hangú mondatzalagok, gótikus környezet, a különös, gyakran borzalmas téma keresése,⁴ s a részletek kidolgozásának csipkeszerű finomsága jellemzi ezeket is. Az Iparművészeti Múzeum példányának megmunkálása talán nem éri el a műfaj legkiemelkedőbb darabjainak színvonalát, de azért a jobbak között foglal helyet (Ltsz. 1885., méretei: 12×9×1) (1. kép.)

A gótikus trónuson ülő király előtt, a Máté evangéliumában négy mondatban tömören leírt betlehemi gyermekgyilkosság jelenete játszódik le. Fegyveres, páncélos katonák kis gyermekeket öldökölnek, asszonyok könyörögnek és küzdenek velük. A jelenetet szabálytalan téglalakú gyöngysorkeret veszi körül, melyet az ábrázolás teljesen kitölt.

Nehézséget jelentett a mondatzalag elolvasása, — bár írástípusa ugyanaz, mint az előzőké, részben azért is, mert a különben is kopott forma fordítva adja az írást. Az elolvasáshoz más formák tapasztalata is hozzásegített, pl. az a megfigyelés, hogy a betűk mindig a forma közepe felé állnak, akárhogy csavarodik is a szalag. Kézenfekvő lett volna, hogy a felirat a Szentírás megfelelő helyéről idéz, ezt a feltételezést azonban hamarosan el kellett vetni, az először kibetűzött „konig” szóra támaszkodva, amely szó a négy bibliai mondatban nem fordul elő. J. Hajdú Helga találta meg az itt-ott elolvasott szótöredékekből a mondat teljes értelmét, (amiért itt is köszönetet mondok neki): „kain konig sal uber mich werden vf deser erden” — Ki tudhatná ma már, hogy a kortársak ezt milyen aktuális eseményre vonatkoztatták, — valószínű, hogy volt konkrét helyi vonatkozása, — de így is megragadó benne a középkori szemlélet tömör tükröződése.

Megemlítem, hogy később, külföldről kapott utalás szerint a német dr. Roethe ugyanígy olvasta a frankfurti párdarab szövegét. Ő az öntőminták nyelvét középpajnai középfelnémet (Mittelhochdeutsch) nyelvnek határozza meg. Egyedül a mi formánk, (illetve ennek frankfurti párja) jelent neki nyelvi problémát, a „konig”, a „sal”, a „deser” szavak beleillenek elméletébe, csak a „kain” lepi őt meg, mivel egy mainzi, e korból származó szöszék feliratán világosan „kein” szerepel. (Lásd Bode-Volbach id. mű.)

A felirat betűtípusa, magának a tárgynak jellege és a kormeghatározó vonások egyaránt az ismert öntőminták közé soroltatják a mi példányunkat, s bár a felirat nyelve, nyelvészek számára is jelent problémákat, — a XV. sz. közepére tétetik.

A tematika azt a kort idézi, melyben a középkor eszmevilága új világnézetnek kezd helyt adni. A XV.-századi későgótika a nagy misztériumjátékok s a halál.

tánc-ábrázolások kora, irodalomban, művészetben. Ugyanakkor az erősödő, új világot kialakító, a vezetést lassanként kézbe ragadó városi polgárság térhódításának kora. A polgárság mindinkább hangadóvá válik, józan szemlélete és ízlése fölénybe kerül az előző századok udvari, lovagi Minnesänger-költészetben kifejezésre jutó szellemével szemben, habár ennek formáit még egy ideig őrzi. Így van ez a képzőművészetek terén is. Az öntőminta a polgárosodó későközépkor jellegzetes alkotása, melyben egy hanyatló kultúra művészetének kifinomult vonásai bizonyos naív nyersséggel párosulnak. Régeinek és újak vonásai egyesülnek benne. Gótikus formanyelve és különös hangulata mögött új tartalom tör fel, amit a népi figurák, a közérthető, aktuális mondanivaló, s maga a sokszorosító technikára való törekvés hordoz. Mint műfaj, már az újkor terméke — azok közé a szélesebb polgári rétegekhez szóló, kézműipari-művészeti ágak közé sorolható, melyek a XV. századi Európában, pecsételtől, stanzáktól, a különböző agyag- és textílianyomóformákkal együtt a könyvnyomtató dúcok, fa- és rézmetszetek és más grafikai ágak művészetéhez vezetnek.

Lássuk most, mit mond a darab technológiai vizsgálata. Tárgyunk nagyon keményre égetett, világos fehér-sárgás színű agyagból van, kissé túlégetve, miáltal az agyag olyan állapotba kerül, hogy szemcsés volta csaknem eltűnik, szivacsos lukacsossága megszűnik, olyan tömörre válik, hogy szinte kőnek hat. (A magyar fazekasok úgy hívják ezt az állapotot, hogy az agyag megömlik.) Ebben az állapotba került szándékos túlégetés következtében a mi öntőmintánk is. Elő is fordult ezért, hogy egyesek faragott kőnek nézték. S ez nem nevezhető tévedésnek, hiszen némiképpen megalapozott — sőt, jó meglátásra vall, nemcsak a megömlött agyag kőszerűsége, hanem a megmunkálás technikája miatt is: biztosra vehető, hogy nem formába, vagy formára préselés, hanem a száraz, esetleg gyengén előégetett agyagba való bemélyítés, vésés, negatív faragás útján készült darab.

Ez nagyon ritka technika, de azért ismer rá példát a szakirodalom, éspedig éppen a Rajna-vidéken, ahonnan formánkat is származtatjuk. Otto von Falke ír hasonló-ról, Kölnisches Steinzeug c. tanulmányában. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XX. Heft 1. 1899. *Nem tévesztendő össze Das Rheinische Steinzeug c. közismert munkájával!*) Az 1897-es kölni, Maximinen-Strasse-i ásatásokat ismer-tetve elmondja, hogy itt XVI. századi fazekas-, illetve kályhászati helyre bukkantak s a leletek között különö-sen sok volt az agyag-negatív-töredék. „... Die Hohlformen oder Matrizen bestehen aus leicht verglühtem aber noch saugendem Ton von weisser Farbe. Sie wurden keineswegs, wie noch vielfach angenommen wird, durch Abformung über erhabenen Reliefmodellen aus Buchsholz oder sonstigem Material gewonnen, sondern die Ornamente und Figuren sind unmittelbar in den gehärteten Ton eingestochen. . . .” Kétségtelen, hogy formánk is így készült. Nézzük csak meg a keret egyenletlenségeit, a füvet, a ruhák redőzetét, az írást, ez mind bemélyítő, negatív plasztika. A technika szakértői, sőt, mindenki — aki valaha mintázott, vagy faragott — el kell, hogy vesse azt a fel-tevést, hogy ez dombormű lenyomata lenne. S ez nagyon fontos körülmény, mert ez a ritka technika — az a mód, hogy égetett agyagba bemélyítve faragtak — ez adja meg a választ arra, hogyan lett éppen az öntőmintából éppen mézeskalácsforma-faragás. A technikai azonosság közvetlenebb kapcsolat jele ez esetben, mint a stílári-s rokonság.

A XVI. században ugyanis, amikor Keletről nagyobb mennyiségben érkező fűszerek használata a mézeskalácsot egyszerre minden más édességnél kedveltebbé tette — és ugyanekkor a nagy méztermelő Nürnbergben a művészi formafaragás fellendülése következett be —, rájöttek a mesterek a süteményforma fába való faragásának elő-nyeire. Addig marcipán és más finomabb édesség kicsi formátumban készült, de a mézeskalács nagyobb formát és nagy változatosságot, mindig új ötleteket kívánt, s erre alkalmasabb volt a faragott dió- esetleg körtefa. Kézenfekvő volt az öntőminták agyagbafaragó-techniká-



4. Játékkártya. „Meister der Spielkarten” XV. sz. Nürnberg.

jának átvitele fábfaragásra, s a faragott faformákban így folytatódott a XV. századi öntőminták művészeté és technikája.

Szerencsés módon, az Iparművészeti Múzeumban megvan az öntőmintától a mézeskalácsformához vezető „átmenet”, egy XVI. századi kis kerek faformában, amely szintén éppen a betlehemi gyermekgyilkosságot ábrázolja. (2. kép.) (Ltsz.: 18854., átm.: 10,5 cm) Ez a kis német formánk a jelenet másik variációját mutatja. Aprólékos, élesrajzú, kisméretű, gótikus stílusjegyekkel — ennyiben még igazi öntőminta, de már fa és nem cserép, lemaradt a mondatszalg — ennyiben már mézeskalácsforma.

Ugyanezt a témát dolgozza fel, s formánkhoz nagy vonalaiban bizonyos hasonlóságot mutat a 3. képünkön látható cserép öntőminta.⁵

Évvél teljesen azonos kompozíciórészletekkel találkozzunk egy XV. századi nürnbergi játékkártyán, melyet Meister der Spielkarten megjelöléssel közöl Bode és Volbach id. műve. (4. kép.)

Bemutatott sorozatunk érdekes régi példája a faragás-grafika-kapcsolatnak. Újabb bizonyítéka annak a megfigyelésnek, hogy ebben a korban még általánosabb volt, hogy a kezdeti korát élő fametszetművészet vett át elemeket a különböző iparművészeti, elsősorban faragás-műfajoktól. (Mint tudjuk, később ez megváltozott. A grafikai sokszorosító-technikák bizonyultak minden eddiginél fejlődékesebb, mozgékonyabb műfajnak és mindinkább ebből merített előképet sok iparművészeti ág.)

Technikai tekintetben nyilvánvalóan folytatása a formafaragás az öntőmintának, rendeltetése szerint azonban nem; mint minden életképes műfaj, ez is alkalmazkodott a változó körülményekhez, változó igényekhez. Bár lehetséges, hogy az öntőmintába néha márcipánmasszát is nyomtak, a forma rendeltetése elsősorban az volt, hogy német, francia és olasz területen egyaránt kedvelt és elterjedt kisebb, olcsóbb dísz tárgyak: szelencék, dobozkák, tükrök, kis házioltárak díszítését sokszorosítsák segítségével, agyagból, különféle masszából, még papírmassából is. Német múzeumokban gyakran látunk példát ilyenekre — s állítólag a híres velencei Embriacchiak is alkalmazták ezt a módszert. Mozsarakon, harangokon, a testre külön ráhelyezett finom kis díszítő-domborművek alkalmazása is mutatja, hogy az öntőminta eredetileg elsősorban nem édességforma volt, hanem a díszítőművészetek sok ágában alkalmazott sokszorosító eszköz.

A formametszés technikája és szerszámai azonosak a pecsétvésőével, sokban hasonlóak az ötvöséhez is. Mégis azt kell feltételeznünk, hogy voltak specialistái. Kévs mester művelte, azok is csak egy emberöltőn át. Még központjában, Kölnben is csak egy mester neve maradt fenn, XVI. sz. végi iraton (közlí Falke, i. m. 9. o.). Ez a név: Merten Formenschneider, arra mutat, hogy névadó mesterség volt.

Egyesek francia, illetve németalföldi hatást vélnek felfedezni a faragásokban — hiszen a Duc de Berry udvarának, a Limbourgok munkásságának kisugárzása a kor egész európai művészetére rányomta bélyegét —, ezen túlmenően azonban, mai ismereteink szerint, mégis el kell fogadnunk, hogy az öntőmintafaragásban eredeti művészettel, sajátos helyi iránnyal, s a faformafaragás elődjével állunk szemben. Az öntőmintafaragás a faformafaragásban eltérő. Megtartotta a negatív-plasztika sajátosságaival járó formanyelvet s hosszú időn át megtartotta a közönség mindenkor aktuális érdeklődésé-

vel való kapcsolatát. Évszázadokon át a polgárság jellegzetes ajándék- és emléktárgy-művészete maradt. Ilyen formában a XVI. században kezdődött nagy művészeti felvirágzása, amikor az egész német nyelvterületen virágkorát élő népi kézműves-művészet (Handwerkerkunst) hozta létre legjobb alkotásait, művelte és fejlesztette még hosszú ideig tovább.

WEINER MIHÁLYNÉ

JEGYZETEK

¹ Az idézett mű Magyarországon nem található.

Rövid utalásra példák:

H. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes. V. Berlin 1928. 470. old.

H. Kohlhausen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks. München 1955. 260. old.

H. Kohlhausen, Minnekästchen im Mittelalter. Berlin 1928. 13, 30, 41, 45. old.

² A nagyvázsonyi vár ásatása alkalmával, 1957-ben, rendkívül finom faragású és ismeretlen típusú cserép-Formmodel-töredék került elő, mely Krisztusnak háromszoros megkísértését ábrázolja a pusztában. Lásd: Éri István, Gótikus agyagnegatívok a nagyvázsonyi Kinizsi-várból. Folia Archaeologica (1959). Lehetséges, hogy még lappang Magyarországon Formmodel, ismeretlenül, mint az Iparművészeti Múzeum példánya is, hosszú ideig.

³ H. Kohlhausen utolsónak idézett műve többször utal a Formmodel-műfaj nyersségére, pl. az újévi mézeskalács-ajándékozás XV—XVI. sz-i szokásáról szólva: „...unzüchtige Inschriften auf gegenseitig geschienkten Törtchen, wobei man an manche Darstellung der rheinischen Tonmodel des XV. Jahrhunderts denken mag...”

⁴ H. Kohlhausen, i. m. „...dessen wachsende Wildheit wir von den Tonmodellen der 30-er Jahren... verfolgen können.”

⁵ Bode-Volbach, i. m. III. 8.

VERESS MÁTYÁS

Legelőször Kádár József hívta fel rá a figyelmet a Szolnok-Doboka vármegyéről írt Monográfiában. A kapjóni (Caplean) gr. Haller kastély kapcsán ugyanis azt írta: „Legszebb az egész kastélyban az úrnő boudoirja, egy festett szoba már a rokokó korból, az ajtó felett gyümölcsös kosárral, mely szinte kínálhatja magát s a vászonnal bevont falakon allegorikus képekkel: Visus, Auditus, Olfactus, Gustus, Tactus feliratokkal. Egy-egy életkép, aminek kár volna pusztulásba menni, már azért is, mert egy eddig ismeretlen magyar festő alkotásai, aki így jelzi magát egy helyen: Math. Veres Pinxit Anno 1771.”¹ (Többnyire Veressnek írta magát.) Neve így belekerült az irodalomba. A képeket ugyanis megemlíti Gerecze Péter 1906-ban,² majd szól rólok Bíró József,³ Entz Géza,⁴ újabban Garas Klára.⁵ Bíró és Entz a képekhez megjegyzést is fűznek.

Idővel Veress más alkotásáról is értesült az irodalom. Keöpeczi Sebestyén József ugyanis 1929-ben a csíkrákosi (Racul) templomról írván mondogta, hogy a főoltárképet Veress Mátyás festette 1794-ben, és hogy Krisztus születését ábrázolja.⁶ Így veszi át Garas Klára.⁷ A kép tárgya azonban nem Krisztus születése.

Azóta Veressnek egyéb alkotásai is előkerülnek, életére is fény derül, ennek alapján az iránta való érdeklődés természetszerűleg növekszik.

Veress Mátyás kolozsvári festő volt. 1809 december hó 2-án halt meg 60 éves korában.⁸ Eszerint 1749-ben született. Úgy látszik, hogy mint festő már korán tekintélynek örvendett, amennyiben 1779-ben a főbíró: Pinta Mihály feleségével, Szombatfalvi Juliánnal szerepelt együtt mint házassági tanú.⁹

Feltűnő korán házasodott. 1765 szeptember 25-én ugyanis nőül vette Pergert (Perger) Krisztinát. Veress akkor még csak 16 éves volt, talán éppen emiatt az elő-

írt háromszori templomi kihirdetés alól is felmentést kapott. Vagy családi egyesített lakodalmakról volt szó, ugyanis ugyanezen a napon Veress Ferenc is, valószínűleg az ő testvére, házasságot kötött Vargha Erzsébet özvegyasszonnyal.¹⁰ A művészahajlamú Perger családból való elő Perger Krisztina is, aki az urának 1780 körül templomfestésben segédkezett. Ezután nincs többé róla szó, a kolozsvári halottak között sem fordul elő neve.

Veress csakhamar újból megnősült, 1782 április 18-án Csűrös Annával kötött házasságot.¹¹ A Csűrös család is művészi érzékkel rendelkezett, 1815-ben Csűrös Mihály mint oltárkészítő szerzett nevet. Valószínű tehát, hogy művészi kapcsolatok révén szövődött Annával az ismeretség. A házasságból négy gyermek született: János, Márton, András, Tamás. Mindegyiknek több neve is volt, ahogy a városiaknál szokásosabb. A harmadik gyermek keresztszülei Kemény Párkás és ennek leánya Anna, ami mutatja, hogy Veress ennél a családnál is dolgozott. A negyedik gyermek¹² keresztszülei Bergmann Ferenc és felesége Lamasch Éva. Ez a keresztapaság művészi ismeretségen alapult, Bergmann ugyanis neves festő, Kolozsvár környékéről is vannak képei (Magyarfenes Vlaha), (Szamosfalva Someseni).

A Veress család Kolozsvárt az Óvárban lakott.¹³ Itt az ő házában — ahogy Veress mondta — Csákyne Bethlen Rozália házassági perével kapcsolatban feleségével együtt „skandalumba” esett.

A feltett kérdésekre Veress azt vallotta, hogy a házaspár eljegyzésekor — 1776 szeptember 14-én — éppen Nagyalmászon dolgozott, nagy vígság volt az aulában. Nem tudja, hogy Bethlen Rozália jó szándékból vagy más szorgalmazására ment-e férjhez, de a grófleány részéről Csáky iránt semmi kedvetlenséget nem tapasztalt.¹⁴

Az elmondottak szerint Veressnek első ismert alkotásai a kapjoni vászonképek. Megbízása már magában véve jó ajánló levél volt további foglalkoztatására. A Haller kastély ugyanis a legművészeibb alkotások közé tartozik. Még Bocskay István ajándékozta azt a tekintélyben egyre növekedő Haller család egyik tagjának, Györgynek (1606). A kastélyt 1725-ben barokk stílusban megújították, kettős tetővel, szép külső díszítésekkel. Az emeleti helyiségek is díszesekké lettek. A folytatólagos átalakításokkal függ össze Veress belekapcsolódása is. Hogy nagyobb arányú feladatra kapott megbízást, azt mutatja, hogy huszonnégy éves létére neve már ismeretessé vált.

1771-ben, amikor a kapjoni képei készültek, Haller János volt a kastély ura. Neve ismeretes az idősb Wesselényi Miklós elfogatása révén. Wesselényi ugyanis egy elsőként lovásza alkalmazása miatt, az ő csákgorbói kastélyát „ostromolta” meg. Művészetkedvelő ember volt, Csákgorbón az udvarra vezető díszkaput 1767-ben ő emeltette. Hasonló érzése Kapjonban is megnyilatkozott a kastély díszítésében. Anyjának Csáky Borbálának, Haller György özvegyének fogadó szobájában is ő festette meg Veressel a szóbanforgó képet.

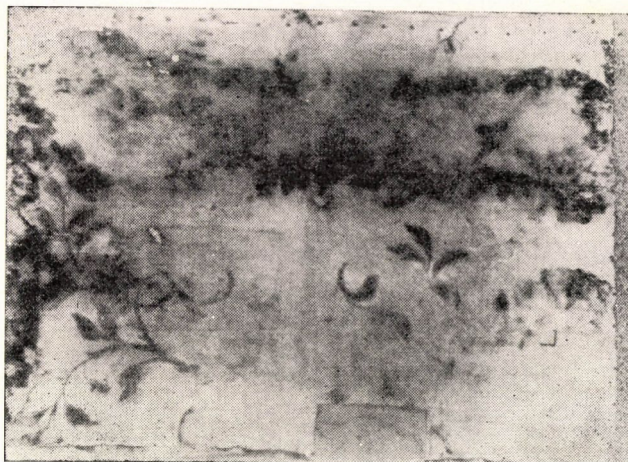
Az úrnő szobája a kastély emeleti részén volt, a lépcső mellett az északi szárnyon, a kastély homlokzati része felé tekintve jobbkéz felől a szélső kétablakos szoba. Kb. 6×5 m területen, a szoba három oldalára helyezve itt csüngtek az öt érzékszerv működését feltűntető vászonképek. Ezek hatására természetes követelmény volt, hogy a szoba belsejét tekintve méltó helyre kerüljenek. Ebben nem is esett hiány.

Fenn maradt ugyanis a kapjoni Haller ingatlan vagyon közel egykorú (1795) összeírása, amely a szobák állapotát megközelítően szemlélteti. A bírósági számbavétel abból az alkalomból készült, hogy Haller János vagyonát idővel testvérének, Pálnak fiai örökölték. Ennek a kimutatásnak részlete a kastély leírása: *Descriptio castelli Kapjoniensis*. A leírás a „frescoszoba” helyét pontosan megjelöli. E szerint három szoba (14–16 sz.) közül, amelyek összenyíltak, a 16. számú volt az úrnő szobája, hátrafelé folytatólag következett a leányok szobája, a 14-es valószínűleg az úr szobája. A 16. szobára nézve ez áll:

„Ezen szobába is a 14-ik szám alatt leírt szobából vagyon bejáró ajtó, mely hasonlólag kétfelé nyíló hársfa deszkából gyöngyfestéssel készült, mindenre nézve olly készületű, mint a többi ajtók. Két üveges ablakai gyöngy színre festett rámaikba foglalva formájukra s készületükre nézve az előbbiekhöz mindenben hasonlóak előttük levő sarukáttereivel együtt. Négy lábakon álló vas fenekű fejjel virágos kállyhákából tornyosan készült kívülfűtő szép kemence. Padimentuma fenyő fűrész deszka. A Ház falai és párkányos stukatúrája külömb színű festékekre ki vagyon festve.”¹⁵

Az említett ajtó és ablak alakjáról a 14. sz. szoba leírása mondja, hogy az ajtó párkányozott, bolthajtásos formára készült. Áll pedig kétfelé nyíló s réz pléhvel borított, hat francia sarkonforgó, gyöngyszínre festett két ajtóból, a másik szobába vezető ajtó ugyancsak hársfa bélésű, tükrös és párkányos bolthajtásos, kétfelé nyíló, két pléhvel borított duplós rugója francia zárjával, két rézgomb bevonójával, fordítójával s kulcsával. Volt két ablaka négyszögű hat-hat nagy üvegtáblával, hamu színre festett, ónba foglalt tíz-tíz pléhből való francia sarokkal, réz pléhből való szeglet pánttal, fordítóval, kinyitó rézgombbal, előttük lévő két sarukátterrel.¹⁶

Eszerint ajtó, ablak, kályha a Veress-féle képeknek méltó keretet adtak. Ezekhez járult a szoba bebútorozása, amely mindenesetre megfelelő volt. Továbbá a szobát szépítették a falfestmények, amelyek akkor már szintén megvoltak. A megyei monográfia megemlíti az ajtó felett díszlő gyümölcsös kosarat, a szoba említett leírása szerint a párkányos stukatúra is különféle színűre volt festve. Ezek mindenesetre szintén Veress alkotásai. Utóbb nem történik róluk említés, ami azt mutatja, hogy a megújuló szobafestések alkalmával idővel megsemmisültek.



1. A kapjoni (Coplean) kastély Veress-féle festménye ornamentális részének maradványa

Az allegorikus képek azonban sokáig megmaradtak. Ezek átlag 120×100 cm nagyságú vászondarabokból állottak, amely vásznakat egymáshoz illesztve sűrű apró szegekkel a falra erősítették. Az egyes érzékszervek ábrázolása több vásznat vett igénybe, mivel a képek terjedelmesek voltak.

Az ilyenmű kárpitok alkalmazásában a kapjoni kastély nem állott magában. A falfestményeket ugyanis a XVIII. században Európa-szerte kedvelték. Erdei tájak, napsütötte vidékek, legelésző nyájak stb. kerültek a falakra. Vászonn, bőr, papír kárpitok az egész falat beborították.¹⁷ Erdélyben a zsidói Wesselényi kastély kárpitjai bár megsötétedve, a legújabb időkig fennmaradtak. Többnyire vadászati képek, melyeknek tárgyait maga Wesselényi választotta ki.¹⁸ A kapjoni kastély egyéb szobáiban is volt kárpit, de csak színes (meggy, zöld, hamuszínű stb.) papírosból, virágosan. A kastély idővel Voith Jánosné tulajdonába ment át, utódja Elekcs Viktor lett. Ennek özvegye szerint ők 1910-ben költöztek a kastélyba, amikor a képek jó állapotban voltak, megvolt mind az öt festmény.

Az első a Gustus-izlés. Egy ember áll egy medence előtt, száját a medence szélére teszi, a medencében víz folyik. Az ember fején nagy kalap, vállán rövid köpeny, térdnadrág, a lábán félcipő.



2. Az átrajzolt minta



3. A kapjoni kastély Veress-féle festménye ornamentális részének maradványa

Második az Odoratus-szaglás. Két ember áll egy kis ház előtt az előbbihez hasonló öltözetben. Az egyik a másiknak tubákat nyújt.

A harmadik az Auditus-hallás. Két ember az úton megállva hallgatózik, figyelve, amint messze lovasok jönnek.

A negyedik a Visus-látás. Egy ember az előbbiekhöz hasonlóan öltözve, szép faragott kőre néz, amelyre reá van írva: Pinxit Mathias Veres 1771. Ennek az embernek is nagy karimájú kalapja, bő rövid köpenye volt, a nyaknál fodorral, térdnadrágja, félcipője.

Az ötödik a Tactus-tapintás. Két ember szembe áll, az egyik tapogatja a másik köpenyét. A háttérben körös-körül mindenütt színes tájak, fák. A képek mind természetes színűek voltak.¹⁹

A képek sorsára és megítélésére nézve festőművészek, műtörténészek nyilatkozatai nem hiányoznak.

Tóth István festőművész 1926–27. év körül látta a képeket. Azt a hatást keltették benne, mintha az évszakokat szemléltetnék, a háttérnek annyira festőiek voltak. Az alakok megnyúltak olyanszerűen, mint Botticelli Tavasz című képén, természetesen jóval primitívebbek, mint a nagy művész formái. Inkább jó mestermunkának látszottak. Galéria tónusban voltak festve: meleg barnás színben, a zöldjei azonban általánosságban hideg, kékeszöldek voltak. Egy részükre füst rakódott,



4. Az átrajzolt minta

amit kályha, lámpa, gyertya, vagy az 1920-as évekre eső tetőtűz okozhatott. A nyúlánk alakok mozgása élénk, kellemes volt

Bíró József szerint (1943) a képeken „nagy tájképi háttér előtt csoportosultak a negédes ízű jelenetek alakjai.”²⁰ Ez a megfigyelés az alakok finomkodó mozgására vall.

Entz Géza szerint (1943) a festmények alig voltak már kivethetők. Látásuk nem volt kellemetlen, mert ahogy írja, az egyik terem falain „Veress Mátyás bájosan kezdetleges, öt érzéket ábrázoló falfestményei mosolyognak.” Más mondata: „Az egyik emeleti terem kedves rokokó falfestményének 1771-es évszáma már a díszítés és berendezés határidejét jelzi.”²¹ Visszaemlékezése szerint a „kezdetlegesség” alatt valószínűleg primitívet kell érteni.

Écsy János képesített tanár utánuk látta még a képeket. Két oldal képeit még felismerte, a harmadik oldal rongált állapotban volt már. A szabad természeti képeken művészi munkát, összhangot állapított meg.

Azóta a képek tönkremenése tovább tartott, rongyolódtak, foszladoztak. Ma mindössze két vászondarab van meg, azok is csak szegélyek a volt képeken. A rajtok levő virágdíszekről eltűnt a festék. A homályos lenyomatzerű ábrák után rekonstruálta Tóth István, amiben tárgyismerete is nagyban segítette. A vászonnak mérete 130×100 és 98×126 cm. A képek felhasználása a rajoni múzeum igazgatójának, Gavrilescu Florinnak szívességéből volt lehetséges. A múzeumban ő helyezte el azokat. (1–4. kép.)

Veress Mátyás képei valamikor mindenestre tetszetősek voltak. A szép tájképi háttérnek, az édeskés alakok bizonyos jó hatást válthattak ki. Ebben a korszellem is segédkezett, amely a külföld utánzásában erősen megnyilatkozott. A bécsi hatás nagymérvű volt. Veress képeinek alakjai is a külső hatást mutatják, holott erdélyi ruhaviseletek, mozgások közelebbállók lettek volna. A barokk stílus megtúrta volna ezeket.

Továbbá a képeken egy vagy két alak szerepel, ami bizonyos egyhangúságot jelent. A festő csoportjelenetek előállítására nem vállalkozott, holott ezzel az érdeklődést fokozhatta volna. Az allegorikus jelleget találon fejezte volna ki pl. zene (hallás), tánc (látás), rózsakert (szaglás), vásári kép (tapintás), szőlőszüret, gyümölcs-szedés (ízlés). Azonban az ifjú művész így is ötletes megoldásokat talált, és ezzel meglegedést szerzett. Ezutáni foglalkoztatottságában a kapjoni képeknek bizonyosan szerepe volt.

Veress világi tárgyú képe, amely fennmaradt, Kemény János tulajdonában, egy kisebb gyermek-arckép, azonban ez költözködés alkalmával elkeverődött. Így közelebbi nem mondható róla.

Egyéb előkerült képei egyháziak. Ezt mutatják egyes képeire rajzolt verses vagy prózai mondásai, szentírási idézetei. Kisebb helyen is dolgozott, nemcsak nagyúri kastélyokban, szegényebb helyen ajándékképpen is festett.

A csíkrákosi templomi kép méltó helyen őrzi emlékét. A bástyával körülvett templom ugyanis műemlék, csúcsíves román rész is van benne, barokk toldások is akadnak. Veress képe a főoltáron van, amelyet szintén ő festett. A főoltár háta mögött olvasható, hogy 1794-ben készült. Pinxit Math. Veress. A templom Kisboldogasszony (szept. 8.) titulusára van felszentelve, a képen Szűz Mária-jelvény is van, a kép Szűz Mária születését ábrázolja.

A képen fenn a felhők felett a Szentháromság látszik, lejjebb két angyal koronát tart a glóriás, fehér ruhás kisdéd fölé, akit egy női alak a magasba tart. Tőlük jobbra, ágyban fekve-ülve van az anya, akinek egy nő ételt nyújt. A másik oldalon Szent Joachim. Több női alak van még a képen, előtérben bölcső, mosdótál. Felhőzet, röpülő angyalkák láthatók, a kép barokk stílusú, mint az oltár is. A női ruhák különböző színűek (sárga, piros, ibolyaszínű, kék). A bölcső barnássárga, benne szürkés-kék ruha, fehér párna. Az anya ruhája, párnája fehér, a takaró drapp. Az angyalok piros, kék ruhások.

A kép magassága 3,20 m, szélessége 2 m. Két vászonnál van összevarrva, a középtájon vízszintes irányban.



5. Veress Mátyás: Feszület. Rézmetszet. Kolozsvár, Prickler Lajos tulajdona



6. Veress Mátyás: Feszület. Festmény. Erzsébetváros (Dumbraveni) r. k. templom

A kép szerkesztése a következő: a kisdéd a központ, a többi alakok vele tartanak kapcsolatot. A színek élénkek. A kép megvilágítását a feltűnő széles glóriától kapja. Jó karban van, művészi hatású, komoly munka.²²

Veress más témája a kereszten függő Krisztus, mint rézmetszet és mint festmény.

Kiindulásul a rézmetszet szolgált, amelynek eredeti lemeze megvan Kolozsvárt a Szépművészeti Múzeumban (Muzeul de arta). Méretei: 13,6 cm magas, 8,3 cm széles, a teljes lemez 16,1 cm magas, 9,7 cm széles. Alul írva: Émé a Világnak, az Angyaloknak és az Embereknek csudája. Cor. 1-mae c. 4²³ (Kolozsvárt metzette Veress Mátyás 1786) Nr. 1. A kép tövében kígyó, halálfej.

Továbbá megvan egy rézmetszet-lenyomat két évvel későbbi időből. Az előbbinél nagyobb alakú. Méretei: 19,5 x 32,2 cm. Prickler Lajos kolozsvári tanár tulajdona. A kép aljára írva négysoros rimes versben: Nem Isten, s nem ember e ki raizolt kép, De Isten és ember kit jelent ez a kép, Ezt hiszi és vallja egész keresztény nép, Tehát ezt tisztelni méltó, szabad és szép. Alatta: A.(d)M. (aiorem) D.(ei) G.(loriam). Math. Veress inv.(enit) del.(ineavit) sculp.(sit) et excud.(it) Claudiop.(oli) 1788. A kereszttővében csont, kígyó, halálfej. A meghalt Krisztus fejét lehajtva elhagyottan csüng a kereszten. (5. kép.)

A két kép egymás mellé helyezve mutatja az eltéréseket. Az elsőnél a Krisztus fején sematikus glória, elmo-

sódott a koszorú. Az ujjak rajza egyforma, a másodiknál tökéletesebb. A második vonalakkal követi a test formáját, s a kereszt formájában keresi az anyagszerűséget, az elsőnél csak hálózati. A másodikban barokk lengésű ruha. A háttér az elsőnél sima, a másodiknál az egész képet betöltő sűrű sodrony. A művészi érték helyi viszonylatban jó, a nagy művészek mellett lemarad.²⁴

A Krisztus kép mint festmény az erzsébetvárosi (Dumbraveni) latin szertartású templom tulajdona. A festő az akkori kis magyar templomnak ajándék gyanánt adta. A kép hátára írta: Ex voto oblata templo Hungarico rom. catholico Elisabethopolitano a M. V. A-no 1790. A kereszttől házassági anyakönyv az ajándékoztók között feltünteteti, hogy az Veres Mátyás kolozsvári festő. (6. kép.)

A kép a szenvedő Krisztust mutatja, amint szeméit az égre veti. Fején glória és töviskoszorú. A kereszttővében csont, koponya a távolban keleti épületek látszanak, a fej felett odaszegezett papíron a szokott felírás. A test formailag és fény-árnyékban szépen van megoldva.

A festmény barokk jellegű, eléggé kidolgozott. A barokk jelleg nemcsak a kendő vázolásában, hanem a test lendületében is megnyilvánul, azaz nem nyugalmi állapotban tünteti fel, és érzékelteti a testi fájdalom következtében keletkezett reflex mozgásokat. Egyéni ábrázolási mód az is, hogy nemcsak a sebhelyeket jelöli meg, hanem az egész corpus vércseppekkel borított. Érdekes

sége továbbá a képnek az is, hogy az elnagyolt hátteret a festő sötét tónusban tartja, és magát a corpust, bár jó árnyékolással plasztikusan, de erős megvilágításban mutatja be, és így a figyelmet még jobban a testre tereli. Ez a nagy fény és árnyék közti különbség a németalföldi irányra emlékeztet. Reneszánsz hatás, hogy a háttérben tájképet fest. Méretei 110×71 cm.²⁵

Foglalkozott Veress képjavítással is. A Kornis család Szentbenedeken egy Mária Magdolna kép javítását bízta reá. A kép alján homályos fekete betűkkel látszik: Renov. Math. Veress 1799. Mária Magdolna szép arcú, telt idomú nő, amint rajongással az ég felé tekint. Az erdős háttérű képelejen, barlangnyílásnál nyitott könyvet tart. A háttéri épületromok, a fűben csúszó gyík az elhagyatott hely benyomását keltik. Miben állott a kép kijavítása? A törések eltüntetése, befestése, a nyitott könyv két lapján a magyar szövegű beírás: Nem szükség az egészségeseknek az orvos, hanem a betegeknek. Máté 9,12. Nem jöttem hinni az igazakat, hanem a bűnösöket. Ibidem 13., a kép jobb felén, az elhomályosult levelek mellé élénk-színű levelek festése. A nagy, hatásos kép Borda Emil kolozsvári ügyvéd tulajdona.

Említésre méltók még Veress iparművészeti festései is, magánházakban, templomokban egyaránt. A megélhetés miatt talán sok helyen is. Így Küküllőváron (Cetatea de Baltă) Bethlen Miklós kancellár kastélyában, az ottani nagymérvű átalakítások során díszítő munkákat végzett. Ott az 1775-i szeptemberi munkájáért, „az 7 darab metszett figurák festéséért” kapott 9 aranyat, azaz 38 Rforintot 58 krajcárt. Márciusban 3 aranyat, azaz 12 frt. 48 krajcárt, júliusban 1 aranyat, azaz 4 frt. 16 krajcárt.²⁶ Majd 1776-ban Bethlen leányánál, Rozáliánál Nagymáson dolgozott, azután Kemény Farkasnál Kerelőszentpálon. Ide tartoznak templomi festései is. Az udvarhelyi (Odorhei) ferences templomban az oltárt szentéllyel együtt aranyozta s festette ki. Az oltár mögött elhelyezett tábla szerint feleségével, Perger Krisztinával együtt²⁷ az 1780. vagy 1781. évben. Ugyanúgy a csíkszentrákosi oltárt is kifestette 1794-ben.²⁸

Adat van arra is, hogy még élete végén is vállalt festési, aranyozási munkát. 1809 november 10-én ugyanis Konner István, a Teleki család jószágigazgatója megalkudott vele, hogy garádics rostélyát kifesse, aranyozza be úgy, hogy a gombok felül alul jóféle arannyal festessenek ki. Ugyanígy festessenek ki felül a karikák, az ablakrostélyon a rózsák, a többi meg fekete firmajszos festékekkel. Ezért a munkájáért kap 35 Rforintot és egy könyvecske aranyat. Ezenfelül Veress egy kis olaszfalat is elkészített, megfestett 6 frt. fejében. A végén azután 40 Rforintot vett fel. Ezeket az adatokat feltűnő írásra Veress 1809 november 27-én sajátkezűleg ráírta: Ezen kontó kifizetve van egésszen. A neve alá képiro foglalkozást írt.

S néhány napra rá Veress Mátyás meghalt. Valószínűleg már ezalatt a munkája alatt is betegeskedett, nem tudott rendesen dolgozni. Ugyanis halála után két évvel Konner az ő Márton nevű fiával, aki szintén képiro lett, megállapodott, hogy a nagy ajtót szépen feketén fesse, a címert, körülötte egyetmást jóféle arannyal szépen, nem úgy mint a „garáditsat”, aranyozza, a grádics vasait is reperálja, a rózsát az ablakon helyrehozza. Ezért fizet neki 80 Rforintot.²⁹

Az előregedett művész Kolozsvárt halt meg 1809 december 2-án. 4-én ott is temették el. A halotti bejegyzés a halál okát nem említi. Felesége jóval túlélte őt, 1821 január 20-án ugyanott halt meg 64 éves korában, a bejegyzés szerint öregség miatt.³⁰ Veress nevét és alkotásait idővel elfeledték, de megérdemli, hogy kora művészei között megemlítsék.³¹

BIRÓ VENCEL

¹ Dés, 1901. IV. 204. old.

² Forster Gy. szerk., Magyarország műemlékei II. 868. old.

³ *Bíró I.*, Erdélyi kastélyok. 1943. 94. old.

⁴ Szabó T. A. szerk., Szolnok-Doboka magyarsága. Dés-Kolozsvár 1944. 225. old.

⁵ *Garas Klára*, Magyarországi festészet a XVIII. században 129., 149. old.

⁶ Csutak V. szerk., Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára. Sepsiszentgyörgy 1929. 387. old.

Kny. György L. szerk., Erdélyi Tud. Füzetek. 1929. 19. old.

⁷ I. m. 165. old.

⁸ *Matricula Baptisatorum, Copulatorum, Defunctorum, Confirmatorium Claudiopoli.* Tomus IV. 18. old.

⁹ Uo. II. 355. old.

¹⁰ Uo. II. 302. old.

¹¹ Uo. II. 364. old.

¹² Uo. III. 4, 28, 119, 137. old.

¹³ *Nomina testium.* Tárgy és év nélkül. A tanúk között: „Pictor Veress Mátyás lakik az oh várbán.” A Wesselényi cs. zsidói lvt., a R. N. K. Akadémia Kolozsvári Történeti Levéltárában (volt Erdélyi Nemzeti Múzeum lvt.).

¹⁴ Vonatkozó két írás (tanúkihallgatás, a per leírása) a Jósika család hitbizományi lvtárában. Rendetlen anyag a R. N. K. Akadémia Kolozsvári Történeti Levéltárában.

¹⁵ A kéziratot leltár a kapjoni róm. kat. templom tulajdonában. Könyvalak cím nélkül. 24. Benedek Fidél volt szíves reá felhívni a figyelmet, és annak ismertetését is adta.

¹⁶ Uo. 23. old.

¹⁷ Ezekre nézve I. *Takács Marianna*, A sárvári vár. Bp. 1917. 43–44. old. *Cserey Éva—Füleper Ferenc*, Nagytétény műemlékei. Bp. 1957. 45. old.

¹⁸ *Bíró József*, A zsidói kastély. Bp. 1942. 16. old.

¹⁹ Elekes Viktorné levele Écsy Jánoshoz. Nagybánya 1959. július 30.

²⁰ Erdélyi kastélyok. 94. old.

²¹ I. m. 225–6. old.

²² Vamszer Géza műtörténész tudósítása. Meg kell még említeni az Udvarhely megyei Szentlélek (Biserican) r. k. templomának a Szentlélek eljövételét ábrázoló 200x75 nagyságú oltárképét is, melyet Veress a helybeli donus historia tanúsága szerint ugyan-csak 1749-ben készített.

²³ Korinthusiakhoz írt első levél 4. fejezete.

²⁴ Engelné Szabó Ilona intézeti tanársegéd jellemzése.

²⁵ Vasziha Bianca műértő megállapítása.

²⁶ *Protocolum domesticum ab anno 1764.* 1775. március 13, július, október 15-i beírások. Jósika hitbizományi lvt. I. h.

²⁷ *Boros Fortunát*, A ferencrendiek Székelyudvarhelyen. Az építkezések befejezése. Székely közélet. Udvarhely, hetilap. (1927) február 20. 8. sz.

²⁸ *Haec ara extructa est anno 1794 promovente Reverendissimo Domino Michaelae Burian cath. Eccl. Alb. Carolinensis Canonico Pinxit Math. Veress.*

²⁹ Vonatkozó írásk a Teleki-család kővárhosszúfalusi levéltárában. Nyugták a R. N. K. Akadémiaja Kolozsvári Történeti Levéltárában.

³⁰ I. h. Tomus IV. 110.

³¹ Hálás köszönetet mondok mindenkinek, akik az anyaggyűjtésben oly készséggel segítettek, főképen Benedek Fidél történet-írónak és Dani János akadémiai levéltárosnak, akik a legtöbb adat birtokába juttattak.

A LÁNCHÍD OROSLÁNSZOBRAINAK MESTERE

(Marschalkó János 1819—1877.)

A lánchídi oroszlánszobrok mesterének emlékét leginkább egy anekdóta őrizte meg, amely nemcsak a nép száján él, hanem az irodalomban is több helyen előfordul.¹ Ez a mester Marschalkó János, a múlt század második felének egyik sokat foglalkoztatott, jelentős díszítőszobrásza. Életével a szakirodalom még alig foglalkozott, munkássága szinte feledésbe merült.

Mi sem vállalkozhatunk most monográfikus feldolgozásra, csupán lényegesebb életrajzi adatait és fontosabb műveit ismertetjük, amelyek az utóbbi években végzett kutatásaink eredményeként kerültek érdeklődésünk előterébe.

Marschalkó János Lőcsén született 1819-ben. Meghalt Budapesten 1877-ben,² a hidavatás után 25 esztendővel. Hogy mi az igazság az anekdóta körül, van-e, vagy nincs nyelvük az oroszlánszobroknak (1., 2. kép), az majd a későbbiek során kiderül. Most előbb ismerkedjünk meg kicsit közelebbről magával a művésszel.

Gyermekkorában gondos polgári nevelésben részesült. Szülei orvosnak vagy papnak szánták, de művészi tehetsége már ekkor megmutatkozott. Főleg fából faragott szobrocskái keltek feltűnést.³ Következtesen megmaradt művészi vágyai mellett, és 1840-ben a bécsi Képzőművészeti Akadémiára került Klieber József tanítványai közé. Majd később Johann Schaller növendéke lett.⁴ Az Akadémián négy évig tanult, és alapos mesterségbeli tudásra tett szert. Az utolsó évben, 1844-ben Gundel-díjat nyert, s azt felhasználva tanulmányútra ment Európa nagyobb városaiba. Járt Párisban, Sziciliában, Nápolyban, Rómában. Onnan visszatérve, 1847-ben Budapesten telepedett le,⁵ és a Hermína-kápolna díszítőmesterei közé szegődött; Szt. István és Szt. László kirá-

lyok nagyméretű kőszobrainak elkészítését vállalta. A kápolna közelében nyitott műhelyt.⁶ Azonban a szobrok mégsem kerültek a kápolnára, hanem valószínűleg ezeket a kompozíciókat használta fel évekkel később a kassai Dóm déli homlokzatának díszítéséhez. Pesti letelepedése évéből, 1847-ből három munkájáról tudunk: egy József nádort ábrázoló domborműről, egy Feszület-ről és a pesti Sétatéren Széchenyi István egykori házában megnyílt Steingaszner-féle kávéház vízmedencéjének figurájáról. A József nádort ábrázoló domborműről a *Honderű* c. folyóirat azt írta, hogy: „A szobor szó-lásig talált vonásait adja vissza a boldogult József ná-dornak.”⁷ A szobrot először a Városháza nagytermében állították ki, később a Műegylet kiállítására került a Feszület társaságában.⁸ Az idők viszontagságai során mindhárom szobor elkallódott, mégcsak rajzot vagy fényképet sem ismerünk róluk. Feltételezzük, hogy a fiatal szobrász ezen első munkáinak sikere volt, mert még ebben az évben megbízást kapott a Lánchídat díszítő két oroszlánpár elkészítésére, melyeken éveken át dolgozott.

A hídfők oroszlánszobrokkal való díszítése gyakran fordul elő a művészettörténetben. Régebben a hidakat köz-lekedési és hadászati fontos szerepük miatt állandóan őriztették, és mint szimbólikus örök kerültek a hídfőkre az oroszlánszobrok. Pest városa is fontosnak tartotta, hogy a Duna első állandójellegű hidját hatalmas méretű oroszlánpárokkal díszítse. Marschalkó munkásságában majd évek múlva újra találkozunk az örökdő oroszlán-szobor motívummal, amikor az oroszlánszobor egy szabadságharcban elesett vitéz sirját őrizi, illetve azt díszíti. A Lánchíd nagyméretű szobrainak megmintázása,⁹



1. Marschalkó János: A Lánchíd oroszlánszobra 1852.

2. Marschalkó János: A Lánchíd oroszlánszobra 1852.



3. Szt. Erzsébet szobor a budai kapucinus templom homlokzatán, 1857.

majd kőbefaragása, a korabeli legnagyobb magyar szobrászi megbízás volt, és ezt a feladatot Marschalkó derekasan végezte el. Lényegében ezek a szobrok az első jelentős és ismert alkotásai. Ha csak ezeket készítette volna, akkor is megérdemelné, hogy neve bekerüljön a művészettörténelembe. Ezek a figurák, — bár fiatal kezdő művész munkái, — mégis alapos tudásról, higgadt, kiforrott egyéniségről tesznek tanúságot. Nincs bennük valami új, egyéni jellegű, nem érezzük itt a század közepe-táján kibontakozó romantikus művészet léghőjét. Mesterrük inkább a régi akadémikus ízlést követte, de annak a maga nemében derék képviselője volt. Oroszlánszobrai jó színvonalúak, bármelyik bécsi akadémikus szobrász magáénak vallhatná azokat. A hidat az 1944-évi háborús cselekmények során felrobbantották, de az oroszlánszobrok csak kisebb sérülést szenvedtek. A feljegyzések szerint Marschalkó mintázta az Alagút felőli részen a két gránit talapzatra szerelt bronz Sina György-címert is. Továbbá az ő műhelyéből kerültek ki az Alagút bejárata fölött elhelyezett címerek, melyeket később eltávolítottak.

Ami Ferenczy Istvánból a század első felének nagy magyar szobrászából és annak kortársaiból hiányzott — az alapos szobrászi tudás és a vállalkozó szellem — az bőven megadatott Marschalkónak. A szabadságharc leverését követő időkben, mikor a magyar alkotószobrászat számára alig mutatkozott lehetőség, Marschalkó ekkor is megtalálta számítását a dekoratív feladatok elvállalásával. Amikor szobrászaink idehaza alig jutottak betető falathoz, Marschalkó 1850–1860 között házat épített Budapesten a Dessewfy utca 16. sz. alatti telken.¹⁰ Soha nem vágyott nagy művészi babérokra. A régi hagyományokat követő szobrászműhelyekhez hasonlóan, elsősorban díszítőszobrász, vállalkozó volt,

akinek műhelyében számos segéd dolgozott. A nagyszabású dekoratív szobrászi vállalkozásoknál, pl. a Vigadó és a kassai Dóm szobrászi díszítésénél Brestyánszky Béla volt az első segéde.¹¹ Valószínűleg Marschalkó foglalkoztatta a fiatal Izsó Miklóst is, a Lánchíd hídfői mellett levő egykori kis épületek kőfaragómunkáinak elkészítése során.¹²

Ami a lánchídi oroszlánszobrokat illeti, van nyelvük, de tekintettel arra, hogy kb. 3 méter magas talapzaton nyertek elhelyezést, azért letről nézve csak a nagy szájüreg látható. Ez adott okot az anekdóta keletkezésére, amellyel a kortársak a művészt gyakran bosszantották.¹³

Marschalkó sokat dolgozott az egyházművészet terén. A budai kapucinusok templomának homlokzatára 1857-ben életnagyságon felüli Szt. Erzsébet szobrot (3. kép) faragott, mely ez évben kiállításon is szerepelt és Szana Tamás szerint: „A méltóság és az egyszerűség vegyületével” keltette fel az érdeklődést.¹⁴ A templom homlokzatán a fülkébe állított szobrot a művész a fülke és az elhelyezés követelményeinek megfelelően sikeresen oldotta meg. A kompozíció szépen kitölti a fülkét, és a szobor nagyvonalúan kialakított, erőteljes formái távolról nézve jól érvényesülnek. Hasonló felfogásban mintázta meg az 1860-as évek elején, a kassai Dóm déli homlokzatára került kőbefaragott szobrai is (4. kép). A szobrokat a régi elporladt figurák pótlására, a megüresedett fülkék számára kellett elkészíteni. Középen fönt az Immaculata szobra, az oldalakon pedig: Szt. István vértanú, Szt. Lipót, Nepomuki Szt. János, Szt. György, Szt. András apostol, Szt. Adalbert, Szt. Bernát, Szt. Kálmán, Szt. János, Szt. József, Szt. István és Szt. László magyar királyok, Szt. Imre herceg, Szt. Henrik, Szt. Erzsébet és Szt. Ferenc szobra helyezkedik el.¹⁵ Ugyancsak Kassán, a Dómban van tőle egy 1848-ban elesett honvédtiszt végső nyugvóhelyét díszítő síremlék. Egy másik 1848-as síremléke a debreceni honvédtetőben található (5. kép). Sziklából képzett magas talapzaton, sebeihez fetrengő, karmaiiban magyar cinért és zászlót szorongató himoroszlánt ábrázol. A szobor művészi kvalitása igen közel áll a lánchídi oroszlánszobrokéhoz. Debrecen lakossága közadakozásból összegyűlt pénzből állította a szobrot, az 1848-as szabadságharcban, a város védelmében elesett Zarka huszárkapitány sírjának díszítésére. A Vasárnapi Újság hajdani száma szép méltatást és hosszú tudósítást közöl a szoborról, onnét tudjuk, hogy a művész 400 mázsa sósolti követet használt fel, és 1400 forint munkadíjat kapott. A kismintát hosszú időn át a Debreceni Ref. Kollégiumban őrizték, de később elkallódott.¹⁶ A szobor kompozíciója közeli rokonságban van Fleischner Fülöp 1827-ből származó síremlékével, amelyet egyes kutatók Dunaiszky Lőrinc művének tartanak.¹⁷ Marschalkó minden bizonnyal tanulmányozta a vizivárosi temető egykori szép síremlékét, és annak hatása alatt formálta meg a debreceni oroszlánszobrot. Az 1860-as években gyakran dolgozott Debrecen számára. Tőle való a Csokonai Színház szobrászi díszítése. Az idevonatkozó iratok: tervek, szerződések, nyugták és tanácsulési jegyzőkönyvek ma is megvannak a városi Levéltárban. A Színház homlokzatát nyolc kőből faragott szobor díszíti. A baloldalon: Petőfi Sándor, felette: Kazinczy Ferenc, az oldalbejáró fölött: Vörösmarty Mihály, jobboldalon alul: Csokonai Vitéz Mihály, felette: Kölcsey Ferenc, a másik oldalbejáró fölött: Kisfaludy Károly, a parkányzat fölött pedig a *Népdal* és a *Költészet* allegorikus figurái láthatók. A homlokzaton levő szobrok az utolsó kettő kivételével, félkörívben záródó, lapos fülkében vannak elhelyezve. A művész a figurákat itt is az elhelyezésnek megfelelően szemközt nézetre komponálta meg. Beállításuk túlzottan színészies, vagyis pózoló. Marschalkó ezzel is igyekezett a kor igényeit kielégíteni. A szobrok elnyerték a városi tanács tetszését, 1867. december 27-én kelt jegyzőkönyvükben a következő olvasható: „A szobrász által készített összes munkálatok szépek és díszesek, ellenük kifogást tenni nem lehet.” A végel-

számolás szerint Marschalkó az összes szobrászmunkáért, a Lendvay-pályót is beleértve 4215 forintot kapott.¹⁸ A homlokzat sósuti mészköből készült szobrai az eltelt közel száz esztendő alatt meglehetősen elporladtak, újrafaragtatásuk most folyik. Bizonyos források szerint a művésznek a debreceni gőzmalomban volt egy 1866-ban készült díszkútja. A bronzszobor sásban járó gyereket ábrázolt, amint egy vadkacsát a farkánál fogva megfog, és a vízugár a vadkacsa szájából lövelt ki.¹⁹ A szobor sajnos elkallódott.

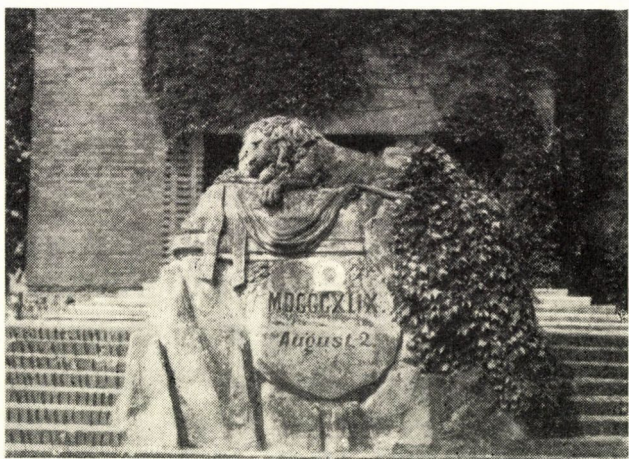
Írott források nyomán Marschalkónak még számos munkájáról tudunk. A Rudas-fürdő számára készített egy Herkulest ábrázoló szobrot, amely elkallódott.²⁰ A Vigadó épületén éveken át dolgozott. A nagyterem oszlopainak elkészítését 28 000 forintért vállalta el.²¹ Továbbá *Költészet, Kereskedelem, Földművelés* c. allegorikus figurákat²² és mellszobrokat mintázott. A Nádasdy-kastély részére történeti tárgyú figurát készített. Lőcsére, szülei sírjára síremléket faragott.²³ Több munkája van a főti templom kriptájában, uo. a templom szentségházát készítette. 1866-ban pályázott a Magyar Tudományos Akadémia palotájának díszítésére 2–2 mintával. Az ott végzett jelentősebb munkái:²⁴ az előcsarnokban levő toszkánai mintára emlékeztető oszlopok lábazatai és fejezetei (6. kép). A hengeres sima törzs sziléziai szürke márványból, a szögletes lábazat salzburgi vörösmárványból, a fejezet pedig tiroli márványból készült. Az előcsarnok falain az oszlopoknak megfelelő pilaszteres tagolás, szintén sziléziai márványból való. Marschalkó végezte el a folyosók és lépcsőház gipsz-stukkó díszítését. A díszes arabeszk mintát az építési irodától, a gipsz-medallionokat Berlinből kapta készen. A nagyterem négyféle kariatidai úgyszintén berlini minta nyomán, vászonnal bélelt gipszből Marschalkó műhelyéből kerültek ki. Az ülésterem gipsz-díszítése szintén az ő munkája. A számlák adatai szerint a mennyezet medallionjainak mintáját készen kapta, de az egyéb díszeket, pl. a felpilléren levő gipszfejeket kézzel mintázta. Az akadémiai könyvtárban elhelyezett Teleki-emléktábla elkészítését szintén Marschalkóra bízták (7. kép). A fehérmárványból készült, vésett domborművű ékítménnyel díszített emléktáblán alul a Teleki-címer látható.

Ferenczy István halála után a Kazinczy és Kölcsey mellszobrot Marschalkóval fejeztették be. A Kazinczy-mellszobor 1859-ben készült el, és az ülésteremben került elhelyezésre.²⁵ Majd onnét Széphalomra, a Kazinczy Emlékmúzeumba vitték a képmást, és azóta az Akadémia üléstermében Ferenczy eredeti Kazinczy-szobrának másodpéldánya van elhelyezve, amelyet az Akadémia a művész örököseitől vásárolt meg.²⁶ A Marschalkó által befejezett szobor anyagában és jellegében eltér az előzőtől. Anyaga nem karrarai márvány, hanem ruszkai kő. Talapzata pedig az 1860-as évek ízlésének megfelelően hermaszerűen van komponálva, míg az előző szobor talapzata tárcsákból képzett tipikusan klasszicista mű. Marschalkó a szobor befejezéséhez Lyka Károly adatai szerint a Kazinczyról Schmelczér bécsi szobrász által készített gipszmaszket használta segédmintául.²⁷ Majd az elkészült mellszoborból gipszpéldányokat sokszorosított, s azok a Lauffer és Stopl könyvkereskedésben kerültek eladásra.²⁸ Valószínűleg ezek sorából került egy példány a Kassai Múzeum gyűjteményébe.²⁹ A korabeli tudósítások szerint Marschalkó szerepelt a Széchenyi-emlékmű pályázaton, kétféle mintával. Az egyik terv Széchenyit hosszú köpenyben ábrázolta.³⁰ Ezt megelőző, 1860-ban, Széchenyi halálakor Széchenyi-mellszobrot mintázott, amelyről az egykorú lapok azt írták, hogy: „Igen sikerülten adja vissza a dicsőült gróf arcvonásait.”³¹ A mellszobor gipszbe sokszorosítva szintén a Lauffer és Stopl-féle könyvkereskedésben volt kapható.

Marschalkó faragta az uralkodópár 1857-évi látogatása alkalmából Ybl Miklós által tervezett diadalkapu ornamentális díszeit és szobrait.³² A diadalkapu háromhajós gótikus templom bejáratára emlékeztetett. Fából készült, de márványszínűre festették és aranyozták.



4. Marschalkó János: Szt. Ferenc szobor a kassai Dóm déli homlokzatán, 1860-as évek.

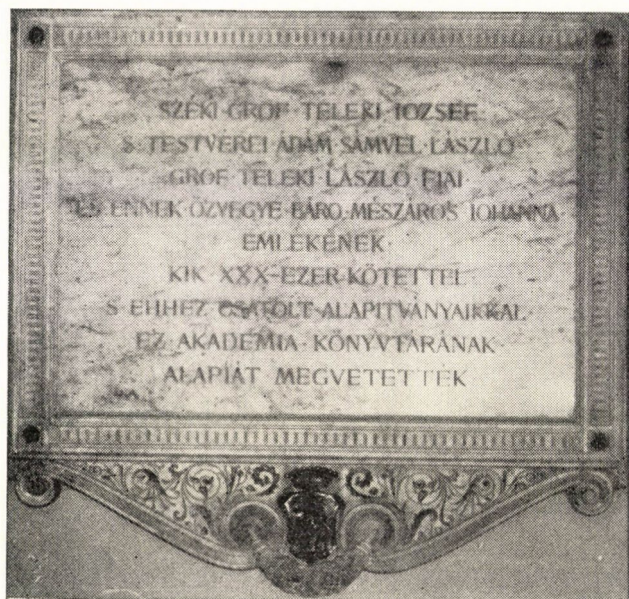


5. Marschalkó János: Síremlék a debreceni honvédtemetőben, 1867.



6. Magyar Tudományos Akadémia előcsarnoka, 1860-as évek.

Négy fülkéjében a *Művészet*, a *Tudomány*, az *Ipar* és a *Kereskedelem* szimbolikus szobrai helyezkedtek el. A középső boltív zárókövét *Génius* c. szobor, a tabernákulum-szerű fülkét pedig *Ausztriát* jelképező 7 lábnyi szobor díszítette.³³ A kapu lebontása után a szobrok közül négyet némi átdolgozással a Belvárosi Plébánia



7. Marschalkó János: Teleki-emléktábla az M. T. A. könyvtárában.

Templom főhomlokzatára szándékoztak elhelyezni. Ez a terv valami ok miatt meghiusult, s a szobrok azóta elkallódtak.³⁴ Valószínűleg valamelyik épület díszítéséhez készítette vázlatként a friss felfogású, Flórát ábrázoló terrakotta szobrocskát (Jelzése: „J. M. 1861.”), amely a Fővárosi Történeti Múzeumba került.³⁵ Múzeumi gyűjteményekbe egyébként nemigen kerültek munkái, valószínűleg azért nem, mert mint az előbbiekből kitűnik, díszítőszobrász volt, portrét igen keveset, kispasztikát pedig egyáltalán nem, illetve csak vázlat-szerűen készített, s ezeket a szoborterveket a múlt században nem gyűjtötték.

Az elmondottakon keresztül láthattuk, hogy Marschalkónak számottevő szerepe volt XIX. századi díszítőszobrászatunkban. Több munkája azóta is java dekoratív szobraink sorába tartozik. Korának nagyarányú díszítőfeladatait nem egy helyen együtt végezte a kor neves építészeivel és falfestőivel, pl. a Tudományos Akadémia dísztermében együtt dolgozott Lotz Károlylyal. A pesti diadalkapu és a fői templom díszítésénél Ybl Miklós, a Vigadó díszítésénél pedig Feszl Frigyes építész volt a társa. Kortársai jelentős mesternek tartották. Beválasztották a különböző bizottságokba. A 60-as években Pest Városi Bizottságának is tagja volt.³⁶

Munkássága halála után szinte feledésbe merült, csak az anekdóta maradt fenn a mesterről, de az is többnyire nevének említése nélkül. A művészettörténet hosszú ideig idegenkedett az akadémikus hagyományokhoz kapcsolódó mesterek munkásságának feldolgozásától. Pedig e mesterek, — ha nem is voltak valami nagy újítók — értékes munkásságot fejtettek ki azáltal, hogy a régi nagy művészek hagyományainak felhasználásával, jó tudással, megfelelő gyakorlattal nem egy izléses, maradandó értékű alkotást hoztak létre. Ezek közé tartozott Marschalkó is. Dunaiszky László, Huszár Adolf és Alexy Károly mellett korának egyik sokat foglalkoztatott és jelentős díszítőszobrásza volt.

SOÓS GYULA

JEGYZETEK

¹ A jelen sorok írója a Marschalkóról szóló anekdotát több változatban hallotta, az ország különböző részein, a nép körében. Az irodalom is gyakran foglalkozott vele. Pl. *Tóth Béla*, Magyar anekdoták. Bp. 1935. 311. old. (Új kiadás) c. könyvben a következő olvasható: „Mikor a Lánchíd négy sarkára oda tették a négy hatalmas kőoroszlánt, Pest és Buda csodájára járt a gyönyörűen faragott képeknek, és azt mondta: — No, ezeknél nincs szebb szobor Magyarországon! A magasztaló sokaság között azonban felrúgja a papucsát egy vargaines: — Hahó nem érnek ezek az oroszlánok annyit sem mint a macska, mert nincs nyelvük! Az emberek odapillantanak. Hát szent igaz, amit a vargaines kurjantott. Az oroszlánoknak csakugyan nincs nyelve. A szobrász elfelejtett nekik nyelvet faragni! Kacagással lett teli a város. No még ilyet nem pipált Európa! És a szegény szobrász, ki abban a rettentő feledékenységekben leledzett, úgy elröstellte a dolgot, hogy beleugrott a Lánchídról a Dunába. Ő volt a hídavató, a Lánchíd első öngyilkosa . . .” — *Supka Géza*, Van-e hát nyelve a lánchidi oroszlánoknak? Tolnai Világlapja (1942) 28. sz. 9. old. Még a csúfolkodó suszterinas nevét is feljegyezték, Frick Jakabnak hívták, 1897-ben halt meg Székesfehérváron. Pesti Napló (1914) február 26. — uo. az is olvasható, hogy a művész a bosszantóival fogadást kötött 500.— forintban, hogy hasonló helyzetben az élő oroszlánoknak sem látható a nyelve. A fogadást egy cirksusz oroszlánjának bemutatásán nyerte meg, és az összeget jótékony célra ajándékozta.

² Marschalkó meghalt Budapesten 1877. szeptember 12-én. Vasárnapi Ujság (1877) 589. Az irodalomban az elhalálozás időpontjaként több helyen tévesen 1883. év szerepel. pl. *Szana Tamás*, Száz év a magyar művészet történetéből. Bp. 1901. 123. old. *Divald Kornél*, A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Bp. 1917. 71. old. A művész fia volt Marschalkó Richárd neves mérnök (1856—1938). A művész felesége: Giergl Hedvig 86 éves korában halálozott el Budapesten. Vasárnapi Ujság (1916) 686. old.

³ *Lyka Károly*, Magyar művészet. Bp. é. n. 219. old.
⁴ *Fleischner Gyula*, Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935. 67. old.
⁵ *Lyka*, i. m. 240, 264. old.
⁶ A szobrok ismeretlen ok miatt nem készültek el. *Schoen Arnold*, A Hermina főhercegnő budapesti emlékkápolnája. Bp. 1937. 10, 14. old.
⁷ Honderű (1847) I. 221. old.
⁸ Pesti Műegylet katalógusa. 1847.
⁹ A szobrok sóskuti kőből készültek. Hosszúság: 4.60 m. Szélesség: 2.20 m. Jelezve a pesti hídfőnél, a jobboldali oroszlánszobor talapzatán: „Marschalkó J. 1852.”
¹⁰ Marschalkó házát Brein Ferenc építész építette. *Zakariás G. Sándor*, Pesti építőmesterek munkássága 1850—1860. Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve (1953) 560. old.
¹¹ Művészet (1908) 348. old.
¹² *Soós Gyula*, Izsó Miklós levelei. Bp. 1958. 108. old.
¹³ *Szana*, i. m. 348. old.
¹⁴ *Szana*, i. m. 123. old.
¹⁵ Ország Tükre (1864) 194. old.
¹⁶ Jelzés a szobor talapzatának jobb oldalán: „MARSHALKÓ 1867.” Felirata: „MDCCCXLIX.” A Vasárnapi Ujság 1861. június 23-i számában a szobrot az alábbi levélben ismerteti: „... mióta a harcmezőn elesett testvéreink iránti kegyelet a mai nyugalmasabb napokban szabadabban nyilatkozhatik meg, néhány lelkesebbek maradandóbb emlékről is gondoskodának. Összejöttek, adakoztak: e célra hangversenyeket, műelőadásokat rendeztek, s midőn már kellő összegről rendelkeztek, a debreceni bizottmány felszólítására Marschalkó János pesti szobrász egy tervet készített. — Szikladarabokból álló talapzaton nyugszik egy kifáradt, harczban kimerült oroszlán, erőteljes karmaival őrizvén a nemzeti czimert és háromszínű zászlót, legféltettebb kincseit. Sörénye leomlott, szemének fénye kihalt, de a szobrász gyanítja, hogy az oroszlán tetszhalálban van, s él és élni fog, bár most merev és mozdulatlan.”
¹⁷ Magyar művészet 1800—1945. Bp. 1958. 70. old.
¹⁸ Debreceni Városi Levéltár 8297/1867. Az 1865. évsz. december 27-ik és következő napján a Szab. Kir. Debreceni Városi Színház Callandiójának alkalmából felvett bizottmányi jegyzőkönyv: „A szobrász által készített összes munkálatok szépek és díszesek és ellenük kifogást tenni nem lehet.” — 4504/1866. „Olvasztatott Franck Antal ur jelentése, pesti szobrász Marschalkó J.-nek a színháznál teljesített munkákért járó követeléséről, jelesen, hogy az összes követelés... munkabér 4.215 frt. 50 kr. lesz, melyből 2.000 frt ki-

fizetve van, fizetetlen van még 2.215 frt. 50 kr.” — 5919/1865. sz. Tanácsulési jegyzőkönyv. „Tanácsnak Franck Antal úr jelenti, hogy pesti szobrász Marschalkó J. megérkezvén, miután vállalati munkájának egyharmad része már elkészült, részére a 3.847 frt. 31 kr. összeg szerinti összegből, ez alkalommal 1.000 forint lenne utalványozandó.” 6593/1865. „Nagyságos Polgármester Ur! A Színháznál a szobrászi munkáknak lehető legnagyobb része elkészült annyira, hogy ezek 14 nap múlva remélhetőleg lesznek befejezve a Lendvay páholyt is ideértve, miután ezen munkákra felette sok költségek és nem remélt mennyiségű anyagokra kellett fordítani, tisztelettel kérem Nagyságodat, hogy a vállalati kiérdemelt összegből számomra 1.000 osztrák forintot kiadatni méltóztassék. Tisztelettel maradván Nagyságos Polgár Mester Urnak Debreczen Szeptember 9-én 865. alázatos szolgálja Marschalkó János szobrász.”
¹⁹ Művészet (1911) 394. old.
²⁰ *Thieme-Becker*, Künstler Lexikon. Leipzig 1930. XXIV. köt. 139. old.
²¹ Ország Tükre (1864) 100. old.
²² Képzőművészeti Társulat bizottságának jelentése 1863. nov. 4-én a Nemzeti Galéria Adattárában 3515/934.
²³ Nemzeti Szalon 1937. Szepességi művészek kiállításának katalógusa. Előszó.
²⁴ *Divald Kornél*, A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Bp. 1917. 35, 38, 47, 99. old.
²⁵ A Tudományos Akadémia 1847-ben rendelte meg Ferenczy Istvánnál a Kazinczy-szobor másodpéldányát. Ferenczy halála után a szobor befejezést Marschalkóra bízta. *Meller Simon*, Ferenczy István élete és művei. Bp. 1906. 45. old.
²⁶ Művészettörténeti Értesítő (1957) VI. évf. 2—3. sz. 183. old.
²⁷ *Róza György*, Kazinczy Ferenc a művészetben.
²⁸ *Lyka Károly*, Magyar művészet. Bp. é. n. 281—282. old.
²⁹ Vasárnapi Ujság (1860) 266. old.
³⁰ Kassai Múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma. Kassa 1913. 13. old.
³¹ *Buday*, Széchenyi István szobrának leírása és története. Bp. 1895. 28, 33. old.
³² Vasárnapi Ujság (1860) 266. old.
³³ *Ybl Ervin*, Ybl Miklós. Bp. é. n. 125. old.
³⁴ Vasárnapi Ujság (1857) 171. old.
³⁵ *Schoen Arnold*, Jegyzetek a pesti belvárosi plébánia templomról. Bp. 1943. 16. old.
³⁶ Fővárosi Történeti Múzeum leltári szám: 12.293.
³⁷ *Szentiványi Gyula* adata a Művészettört. Dok. Csop. Adattárában.

CSONTVÁRY TIVADAR KEVÉSSÉ ISMERT FESTMÉNYEI

Csontváry Tivadar ma nemcsak magyar, hanem általános, művészeti probléma. Zseni és rögeszmés megszállott. Festményei az 1908-i kiállításainak elkerülhetetlen csalódásai előtt készültek, így ha telítettek is furcsaságokkal, nem egy közülük az öntudatlanul jövőbelátó, a festőművészet elkövetkező, válságos útját megérző, próféta munkája. A bennük gyakran megdöbbentő naivitás a lépésről-lépésre fokozódó szellemi elszigetelődés bizonyítéka, egyben általános korjelenség is a művészetben. Mikor 1908-ban látta, hogy a lelki feszültséggel, szent hittel, leírhatatlan fáradalmakkal megvalósított eredményeit kigúnyolják, önérzetében megbántva félreállt. Nem festett tovább. Mégis megbékélve halt meg. Zsenijének elismerése után a hamisítók vették át a Csontváryképek festését, a mester műveinek naivitását groteszk mázsolmányokká fokozták. Ezekről nem beszélünk. Bennünket csak a magyar festészet úttörője, a raffináltságot az infantilizmussal egyesítő expresszionizmusnak egyik legnagyobb koloristája érdekel.

A magyar művészet Szinyei, Rippl-Rónai és Czöbel kivételével mindig évtizedekkel a nyugati stílus-újítások után cammogott. Csontváry, bár erről sem ő, sem mások nem tudtak, és sajnos, ma is alig tudnak, sokban megelőzte a Nyugatot. Most csak a kevésbé ismert, korai művekről szólnunk, melyek megelőzték a Csontváry-albumban közzé-

tett, nagyobbára óriási vásznak. Köztük is találunk kiválóakat, és nem egy kitűnik festőjük kivételes készletével.

Ismeretes,¹ hogy Csontváry Iglórol, hol gyógyszerári provisor volt, 1880. november 13-án levélben fordul Keleti Gusztávhoz, a Mintarajziskola, a későbbi Képzőművészeti Főiskola igazgatójához tanácsért. Rajzokat küldött megbírálás végett. Csontváry ekkor 27 éves, látszólag teljesen épesszű fiatalember, de már túlbecsüli művészi eredményeit, ami későbbi nagyvási hóbortjára vall. Lehet ezt vidéki tájékozatlanságnak is minősíteni. Írása azonban pallérozott, tisztelettudó. „Oly képességeket érzek magamban — írja — hogy nem képzelhetek oly monumentális épületet, amelyet lemásolni képes ne volnék.” Tájékozatlannal kérdi Keletitől, hogy a levélhez mellékelte 11. számú és november 12-én készült téli táj rajzát egy hónap alatt négyszeres nagyságban képes lesz-e olajban megfesteni. A nagy méretek iránt való hajlam már ekkor jelentkezik. Megalomániás tünet — mondják az ideg orvosok. Eddig még sohasem festett semmit, és vásznat, festéket, ecsetet kér az igazgatótól.

Keleti az írást válasz nélkül hagyja, de 11 nap múlva Csontváry újabb útmutatást kér tőle. Valószínűleg inkább a két levél bizalommal teli, tiszteletteljes hangja, mint tartalmuk készleteti válasza az igazgatót. Levele udvarias



1. Csontváry Tivadar: Tövisszúró gébicsek



2. Csontváry Tivadar: Madonna-festő

ugyan, de teljesen széttepi Csontváry ábrándos reményeit. A rajzolási kedv még nem jelent tehetséget, legalábbis nem olyat, hogy Csontváry az olajfestésre áttérhetne. A monumentális épület lerajzolására vonatkozó megjegyzését illúzióknak mondja, erre a legnagyobb művészi lángész is csak évekig tartó gyakorlat után képes. A bemutatót és visszajuttatott rajzai 10–12 éves gyermek kísérleteinél nem állanak magasabb fokon. Forduljon helybeli rajztanítóhoz, az megadja a szükséges útbaigazításokat.

Csontváry azonban tovább ostromolja Keletit, és föl-szólítására, hogy rajzoljon természet után téli tájat, 1881. február 3-án megküldi a Magas Tátrának délután 1-től 1/4-ig készült rajzát. „Szeretném legközelebb a Kárpátok hosszú láncát papírra tenni, de úgy, hogy ragyogjon a hó s minden sziklafolt határozott kifejezéssel (!) is birjon, mint az a reggeli órákban napsugarak általi megvilágításnál látható — s ha már az ecset is olyan hűséggel szolgálna, mint a rajzón kezemben, akkor tán első teendőnek ismerném a Magas Tátrát virradatkor — mikor is néha-néha gyönyörű rózsaszínben tűnnek fel — ... azt lefesteni.”

Ezek a törekvések valósulnak meg 24–27 év múlva a Tarpatak völgyéről, az Etnáról, a Líbanonról festett képein. A sziklák itt valóban telve vannak kifejezéssel. De szeretné már ekkor is minden idejét a rajzolásnak szentelni, a Magas Tátrát Poprádról, a Husz-park szállodája ablakából lefesteni.

Mindezeket a Csontváry részéről ekkor még teljesen logikusan előadott tényeket pár évtized múlva, pszichopata idejében, mikor a színekben tobzódó, világossággal átitatott, vizionárius képeit megfestette, legendásan átköltötte.

1881 júniusában megjárja Rómát, megnézi a Vatikánban Raffaello festményeit, nincs megelégedve velük — ezek is már későbbi följegyzések, — emlékeztében összekavarja a látottakat. Ezután Eszéken gyógyszerészség, 1884-ben Párizsba utazik, meg akarja látogatni Munkácsyt, de a mester éppen Magyarországon van. Visszatérve 1884. október 15-én Gácson kap gyógyszer-tárjogot, és itt szívós kitartással majdnem tíz évig takarékoskodik, hogy 1894. február végével bérbe adhassa patikáját, és 41 éves korától, március 1-től kizárólag a művészetnek élhessen. Mindez a tervszerűség még elméjének épségét igazolja.

Bizonyára a gácsi időkben is festegetett.² A korai időkre kell tennünk *női archépeit*. Nagyrészen a gácsi patika padlásáról kerültek elő. Csontváry a legtöbbjüket félben hagyta, vagy mint éretleneket, ha később készültek is, nem állította ki. Az Ernst Múzeumban 1930-ban szerepeltek először. A rajz keménységét tekintve egyik legkorábbi közülük az *Ablaknál ülő nő* (73×95, Magyar Nemzeti Galéria) valószínűleg a 80-as évek végén, vagy a 90-es évek legelején készülhetett, bár színeinek bátorsága megkapó.³ A fény az ablak előtt háttal ülő, fekete ruhás, szőkehajú nőt jobbról éri, de az árnyékok sem sötétek. Arca rózsás, keze, hosszú ujjai gyengédek, finomak. Mellén az alsó ruha és a visszahajló ablakfüggöny még erősebb vöröse a festő legmerészebb színakcentusa. Mellette jobbról az alig lombos, kis szoba-fa, kinyílt margaréta-szerű virága fehér, bimbóinak töve vöröses. A fal szürkés, az ablak mögött zöldes; a szék, az ablak barnás — az utóbbiban a színárnyalatok szinte zsongnak — könyöklője élénk citromsárga. Csontváry már ekkor mindent színesen lát, noha még nem foglalja össze őket harmóniába, sőt a reflexeket is érezteti. A kép a készületlenség és a merészen nyilvánuló tehetség érdekes keveréke.

Az *Almát hámozó asszony* magas, hosszúkás képe elpusztult, vagy lappang valahol. Gácsi, kosztot-adó nőjét öröktette meg benne. Abban az időben divatos volt az ilyen ábrázolás, mint azt a magyar festészetben Lotznál és Rippl-Rónainál is láthatjuk. A szemben ülő, fehér kötényes, idős Prazenkáné képe féloldalas, előrehajló arcával, közepén elválasztott hajával még gyakorlatlan naturalizmusra vall. Az ölében levő, almával teli tál lecsúszik térdéről. Ez nem modern rálátás, hanem a közélről néző festő fejének elmozdulásából, kisebb lehajlásából ered. A festmény felső és középső részének más a látó-



3. Csontváry Tivadar: Visszatekintő nap

vonala. A képet a *Kezét mellé tevé* asszonnyal együtt csak reprodukcióból ismerjük. Nincsenek szignálva és datálva, a 90-es évek elején készültek. Lehel Ferenc az *Almát hámozó* keletkezését 1892-re, a *Kezét mellé tevé*-ét 1894-re teszi.⁴ Az utóbbi — a kép szintén lappang — mintha hitet tenne vallásáról. Az arc rajza itt is kemény; száraz részleteit Csontváry nem foglalta össze, de a kéz jól sikerült. Ezeket az autodidakta képeket az akadémiai iskolázás kétségtelenül nem befolyásolta. Kezdetleges keménységükkel is modernebbek, mint a legtöbb főiskolát végzett festő. Elfogulatlan látásukkal közelebb állnak Párizshoz, mint az akkor még nálunk divatos Münchenhez.

1894 márciusában mégis Münchenbe megy, és itt Hollós iskolájában rajzol élő modell után fejet. Itt is már a világos festésre, Bastien—Lepage modorára esküdtek. Wertmüller Mihály, a híres modell kijelenti: „Sie, lieber Herr, ich stehe 17 Jahre Modell, aber so kräftig hat mich noch niemand gemacht, wie Sie.”⁵ Csontváry expresszív ereje már akkor jelentkezik. A nagy siker és megbízhatósága miatt ő lett állítólag az iskola Obmannja, felügyelője. Ezek még semmiképpen sem a hóbortosság jelei. Maguk a fejrajzok is inkább lelkiismeretes naturalizmust árulnak el, mint visszafojtott, nem fegyelmezhető fantáziát. A hajszálakat és az öreg arcok ráncait Csontváry gondos megfigyeléssel adta vissza.

Hat hónapig rajzolt Münchenben Hollósnál, aztán Liezenmayer Sándor festőművész tanácsára Karlsruheba megy Kallmorgen Friedrich tanárhoz, aki szerint már olyan sokat tud, és olyan fejlett a színérzéke, hogy nincs szüksége a továbbtanulásra. Ez is későbbi megjegyzése, és nem hinnénk neki, ha nem ismernénk *madárfestményeit*, amelyek fejlett színérzékkel árulnak el. Három hónapi

karlsruhei tartózkodás után Dalmáciába utazik, Ragusaig jut el. Innen „visszakiváncsoltam a modellek közé, az iskolába — írja — e célból Düsseldorfot kerestem föl, de itt modellek hiányában nem maradtam. Párizsban próbálkoztam a Julian-Akadémián tovább folytatni gyakorlataimat, de rendszeres, sablonszerű, kis aktok rajzolásánál egyéb szabadsága itt sem volt a festőnövendéknek, s ha valamelyik ki akart emelkedni, azt nemcsak durván leintették, hanem durva módon meg is akadályozták a munkában úgy, hogy nekem sem maradt egyéb hátra, mint az Akadémiától megválni s szabad természetben keresni motívumot további fejlődésre nézve.”

Csontváry budapesti kiállításának katalógusa szerint még München előtt, mint iskola előtti tanulmányokat festette pillangókat, madarakat és őzet ábrázoló olajképeit. Lehel⁶ szerint a *Pillangók* (32,5 × 47,5) és a *Madarak* nem a természet után készültek, de ecsetkezelésük később őt is meggyőzte az ellenkezőjéről. A madarak és az őz valószínűleg kitömött állatok ábrázolásai. Leghívebb bizonyítékai Csontváry fejlett valóság-szemléletének. A nappali és éjjeli pillangók szabályos együttese fekete alpra festett, iskolai táblakép. Kifeszített szárnyaikkal, természetű ábrázolásaikkal tancélt szolgálhattak. A középben a nagy pápaszem testének szőr-hím-poros, anyagszerű ábrázolása azonban festői tudást és érzést árul el. A hártásabb szárnyú, vékonyabb testű, nappali lepkék viszont felületen maradó, dekoratív színtoltok.

A madárfestmények fegyelmezett készülséget, kolorista hajlamot, de a korai női arcképekkel szemben bizonyos akadémikus semlegességet is elárulnak. A tudás elnyomja az egyénibb jegyeket. Csontváry ekkor különben is hajlik a tárgyilagosságra, de az iskolák nivelláló



4. Csontváry Tivadar: Dalmát tengerpart

hatása is meglátszik képein. Viszont nincsenek műteremszerű, erős fény- és árnyékellentétek, a festő most is azt a kolorista plein airt hangsúlyozza, amely a lokális színek tisztaságát nem törli meg, mint ezt korábban Szinyeinél is láthattuk.

A madárképek ragadozókat ábrázolnak, illetőleg karakterizálnak. Közöttük a legkorábbi valószínűleg a *Vércse* (47 × 36), állattani könyvbe illő, tárgyilagos illusztráció. Fűvel benőtt, sziklás hegyfokon, fehér-kék ég előtt áll a hajlott csőrű, szürke-barnás ragadozó, jobb lába karmát zsákmányába, a fehér galambba vési. Még közvetlenebb igazsággal teli a két fehérhasú, barnáshátú *Tövis-*

szúró gébics (40 × 33). A bogyós galagonya tüskéire szúrta áldozatait, a cserebogarat, a legfinomabb zölddel jellemzett sáskát és a darazsat. A madarak és a faág dekoratív, japánias harmóniával töltik ki a képsíkot, az ág felső hajlásában már fojtott energia jelentkezik. (1. kép)

Festőileg legfejlettebb — az üveg is megővta a piszkolódástól — a *Vörösbegyét leterítő ölyv* (45 × 44). Már teljesen elvesztette tudományos illusztráció jellegét. Itt a szürke-barnás, részben fűvel benőtt sziklacsúcs is érdekelte Csontváryt. Színekkel jellemzett megfestése, tagolása épp úgy izgatta, mint a madaré. A kép felét foglalja el, rajta, a fehér felhős, kék ég előtt a szembenéző ölyv.



5. Csontváry Tivadar: Zárda



6. Csontváry Tivadar: Castellamare di Stabia

Szárnyai még nem nyugodtak meg teljesen, kidülledt szemekkel figyel. A lábait tehetetlenül meresztő vörösbegy hasának pirosa a legélénkebb folt, mintha vörös reflexét az ölyv sávós, világosabb tollazatán is éreznők. — A *Mátyás-madarat* (47 × 31) ábrázoló, lappangó képe talán az utóbbinál is festőibb. Nem ismerjük. A rózsaszín-kék-fekete tollas madár fatörzsre kapaszkodik, kiterjesztett szárnyú pillangóra les. Mögöttük sötét palánk, zöld folyó, elszórt fák és erdővel borított hegyek. A legmagasabb, kékes színű hegy fölött világos ég. A Lehel második monográfiájában reprodukált *Gólyát* és *Özet* szintén nem láthattuk, ezek is lappanganak valahol.

Ennek az időnek koronája a valószínűleg 1896-ban, Münchenben (?) készült *Önarckép* (67 × 39,5 — Magyar Nemzeti Galéria). Nagy, figyelő szemeiben már ott csillog a tévétel látnoki megszállottság. Van Gogh arcához hasonlították, vonásait a lelki értékek tisztelete, az aszkétikus önzetlenség hatja át. Semmi naivitás nincs a képen, őszintesége lebilincselő; a barna kabátos, fehér inges alak és a világító, nagy ablak egyensúlyán épül föl. Az üde színekből a rózsás arc, a kékvirágos, szürke nyakkendő, de még inkább a jobbában tartott paletta és az ecsetvégek élénk foltjai csendülnek ki színesen. A kezek kissé túlnagyra sikerültek. Csontváry látszólag balkézzel dolgozik, tükörből festi magát. Az emeleten levő szoba szimpla ablaka, kint a magas nyeregretős ház elárulja, hogy a kép német

földön készült. Élénk színei, kék ege miatt az *Önarckép* egyesek Böcklinnel hozták kapcsolatba, de már a madaraknak is ilyen üde a koloritja. Az *Önarckép* külön helyet biztosít a mesternek arcképfestőink között, noha még híjával van Csontváry jellemző irrealitásának.

Az *Önarckép* után a 90-es évek második felében Csontváry néhány kolorista *várostanulmányt* fest, nem egy közöttük ép, elmére valló kis mestermű. Most kezdődik állandó bolyongása, hogy megfelelő motívumot találjon és hogy a *plein air* — mint mondja — a napszín- vagy napút-festést fölfedezze. „Műteremre, külön modellre pénzem nem volt — írja egy helyen, — akkor határoztam el, hogy szakítok a modellekkel, és tanulmányútra megyek a tájképfestészettel.”

Genúán át Itáliába, Rómába, Nápolyba, majd Pompejibe utazik, a telet a romvárosban, a Hotel Solában tölti. Néhány festőművésszel serényen vetekszik szebbnél-szebb motívumok megörökítésében. Megfesti a *Porta Principálét* és a *Casa del Chirurgót*. (Lappanganak.) Az utóbbin a hamuból kiásott, római ház átriumának romjait láthattuk falaival, oszlopaival. A naturalisztikus festmény ékes bizonyítéka Csontváry komoly készségének. Az árnyékos bal- és napsütötte jobboldali fal között a rózsaszín, vörös, fehér, zöld, lila és szürke színeknek egész zenekara muzsikál. Sehol semmi tompa, barna folt, mindent a napfény élénkít. Elöl az átrium faragott szökőkútja, hátul a kék ég előtt a fehéren füstölő Vezuv.

A *Madonna-festő* képecske (38,5 × 29, Nemzeti Galéria) is valamelyik Vezuv előtt fekvő romváros artistikus emléke. (2. kép). Mélybe vezető lépcsők ívének kékes-rózsaszín falára festi a féltérdre ereszkedő, szürke ruhás, fekete kalapos, fiatal művész munkáját, az élénk rózsaszín leplekbe öltözött, fekete hajú, antik táncosnőket. (A *Madonna-festő* egyéni szóhasználatban nem *Mária-festő* jelent.) Lába alatt a kő zöldes színű. A lépcső fokainak felső vízszintese világos, de a szürke falakon éppúgy színes reflexek játszadoznak, mint a festő kabátján. A romos épület ive mögött az ég halványkéke bukkan elő. Csak eredeti, kivételes egyéniség alkothatta a kizárólag színekben látott kis remeket.

Valószínűleg ezzel egyidőben készült Pompejiben a Porta Marináról vagy más elhagyott város-motívumról a reprodukcióból ismert, *Tanulmány*nak nevezett veduta.⁷ Két boltíves átjáró vezet az udvarból hátra, a kisebbik a házba. Mindkét átjáró felül árnyékban, a kisebbikbe hátul besüt a nap. A viharvert falak mindenütt fényben. A jobboldali, alacsonyabb falat növény élénkíti. Az udvar kövezve, az előtér el kent színfoltjai részben talán árnyékok. Meglepő a festmény szinte stereoskopikus, meggyőző naturalizmusa.

1899–1900-ban a dalmáciai Trauban fest több képet. Közülük a *Visszatekintő nap* vagy más néven *Városház-tér* a legjelentősebb (70 × 95, Sz. M.-nél, 3. kép). Ez is igazolja Csontváry kivételes készségét. Az 1908. budapesti kiállítás katalógusa szerint a kép ekkor készült. Egyetlen szignált műve; legtöbbjükéről föltételezte, hogy e nélkül is magukon viselik alkotójuk egyéniségét. Büszke öntudattal jegyezte a festmény alsó balsarkára: *Trau, 1902 festé Tivadar az Országháznak ajándékul*; a későbbi dátum csak az ajándékozáshoz vonatkozik. Akkor fejezték be az új Országház építését a Duna-parton. Talán azért dedikálta a képet csak keresztnevével, mert ekkor még nem

vette föl a Csontváry-nevet. A keresztnév használata és maga az ajándékozás az öntudatnak már beteges megnövekedésére, pathologikus megalomániára utal. Viszont a festmény egészséges mestermű. Nemcsak tudását, hanem festői küldetését is érezteti. Nincs rajta semmi naív elrajzolás, elnagyolt összefoglalás, csak dokumentációsán részletező valóság-ábrázolás; egyedül a vonaltávlat nem sikerült jól. Valóságos modern Canaletto-kép. Csontváry festői látása miatt kolorista élmény, egyik gyöngyszeme korai művészetének. A velencei jellegű épületek sarkot képeznek, balról a kétemeletes, Lombardi-stílusú városház, homlokzatának sárga reflexei a cseréptető fehér-rózsaszín-zöld-fekete színeivel vitatkoznak. Mellette derékszögben földszintes szárny, zöld növényzet nyúlik át rajta. Fölötte a nap vörösen izzó korongja a fehér égen. Mögötte az alacsonyabban fekvő templom haranglába és fényben fürdő kupolája. Jobbról a téren szürkés kőkváderekből épült nagy óratorony, rajta hidegkék számlap, mely alul a zöldessé melegedő, kék ajtóban visszhangzik. Előtte barna-szürke ruhás férfi. Mesteri az ódon torony patinájának változatos szürkéje; az idő viszontagságait érezteti. Mellette földszintes, velencei loggia kőoszlopokkal, bábos kőkorláttal, gerendás famennyezettel, alul sárgás kőkockákkal. Belsejében fal-festmény (?) maradványa. A tér szürkéjére a halvány rózsaszín-kék ég válaszol. Micsoda sokszólamúság a színzengésben.

A *Holdvilágos éj Trauban* festményén (48 × 97, lappang) egy csapásra új Csontváry áll előttünk. Ösztönös hite szerint, sajátos, naiv igazságával festi a természet motívumait. A látott képet öntudatlanul átalakítja, a formákat leegyszerűsíti, és extatikus meggyőződéssel közvetíti a holdfénybe merített, mágikus világítású, később napfényben izzó, lenyűgöző látományait. Csak a lényeg a fontos, a festői élmény szűkszavú, de annál határozottabb az elő-



7. Csontváry Tivadar: Tengerpart



8. Csontváry Tivadar: Hajótörés

adása. Ezüstösen varázslatos fényben fürdeti a házakat, az áttekinthetően szerkesztett terepet, az utakat. Jobbsarokban a villa és a fa szinte világosabb a tengerbőlől fölkelő holdnál.

Dalmát tengerpartján (4. kép 20×41, Nemzeti Galéria) ciprusok, lombok között kis kápolna szentélye látható. Jobboldalon Trau, tengerparti város templomával. Közöttük a kék tenger. A mellőparton elől mosónők szorgoskodnak a vízbenyúló köveken. Élénk színei, mint virágok tarkállanak. A reflexekkel teli tenger kékje mélyebb, mint az égé. A város házaival világítanak a napfényben. Hátról vékony vashíd vezet a városból a túlsó partra.

Hatvany Ferenc tulajdonában volt a *Dalmát tájat* ábrázoló hosszúka, keresetlen színű, kis festmény. Sajnos elpusztult, vagy lappang valahol. Tenger-, esetleg tópartot ábrázol egy alakkal. Hatvany szerint „egyik legsikerültebb műve Csontvárynak, a legszebb Rousseauhoz volt méltó. Nyomát sem fedezhettük föl benne Csontváry bolondériájának, a magyar művészet valóságos kis ékköve”.⁸

Dalmáciában, vagy inkább Észak-Itáliában festhette Csontváry a *Zárda* című szintén kisméretű képet (65×33, Völgyessy Ferenc tulajdona 5. kép). Baloldalon az ezüstös lilafényben megvilágított kétemeletes, új zárda és a hozzá épült, modern román ízlésű templom. Mellettük balról kissé sötétebb tónusú, háromemeletes ház, balról az előtérben árnyékos, emeletes, szürkés épület. Előttük tágas térség kékruhás növel, akit férfi vezet karján. Csak apró színfolt jelzi őket. Jobboldalt zöld fák övezte liget, a messzi háttérben hegylánc zárja le, sötétlila felhőcsík bújik meg mögötte, fölötté tiszta kék ég. Varázslatos,

esti hangulat. Opálos, hűvösen ezüstös, lilás, rózsaszín, gyöngyház-szürke fátyol misztikuma borul rájuk. A templom tornya viola, hajójának cserépteteje fehérén csillogva válaszol a havas hegyláncnak. Hátról a fák tövében színpöttyökben társaság búvik meg. A kép Csontváry egyik igazi kis színműve.

Egy figurális festmény, *A prédikáló szerzetes* (1900, lappang) szakítja meg a táj- és városkép-sorozatát. Korai autodidakta női arcképei és iskolai fejmodell-rajzai után az első alakrajz. Lelkiismeretes naturalizmus helyett már pátosszal átítatott, inkább hittel, mint tudással telített szónoklat. Mintha ez lenne autodidakta mű. Jobbját három ujjával kinyújtva, baljában főlíansát tartva lánghoz szavakkal hirdeti az ősz, hosszú szakállas, kopasz dominikánus igéjét. Derekat fehér cingulus fogja körül, képes lenne fanatizmusával eretnekeket küldeni máglyára. A ruharedők nagyvonalúan követik a test idomait, a kinyújtott, meztelen balkar ujjának tölcse két kemény szögletbe merevedik.

Az 1901–1902. években Csontváry valószínűleg hosszabb időt töltött a Vezuv és Etna körül. Ekkor festi kisebb olaszországi képeit, palettája Taorminában, későbbi zárandokhelyén belefelejtkezik a holdtöltébe. Máskor is visszatér ide. Festményeinek egy része magasan a hegyek közt, a fecskéfészekszerűen a sziklákhöz tapadó városkák előtt tekint a tűzhányókra. A füstölgő Vezuv, vagy a hóborította Etna csúcsa zárja le a láthatárt. Elöl virágzó fák, napsütötte utak, növényvel benőtt falak hirdetik a tavaszt. Ilyen az egykor Iványi-Grünwald Béla festőművész tulajdonában volt *Olaszországi táj* (46,5×55, Bednay Dezső tulajdona) háttérben a havas Etnával, előtte barnás hegyekkel, a völgyben apró ház-



9. Csontváry Tivadar: Szerelmespár

csoporttal, a világos előtérben lilás, virágzó fákkal, zöld növényzettel, a két kőszánc között megvilágított szürkés-sárga, mélybe vezető úttal. Más részük lent Castellammare-ban, Nápoly mellett, esti vagy nappali fényben, a nyugodtan tükröző vagy tajtékzó tengert ábrázolja a part megvilágított házsoraival, de itt is a sziklák sötét tömege ellensúlyozza a házak élénk rózsaszín-sárgáját, sőt még az ég fenyegető borulata is emeli az egyik castellammarei festmény vészjósló, drámai hangulatát. Ezt a festményt Csontváry helynévvel és évszámmal is megjelölte: *Castellammare di Stabia 1902* (6. kép 100×120, Bedő Rudolf tulajdona). Hihetetlenül bátor a színezése, Csontváryt a motívum sohasem gátolta festői átírásaiban. A kobaltkék tenger a háttérben rózsaszín, a parthoz csapódó hullámok között pedig a láva parázsként piroslik. Csontváry ezt is képes elhiteni. A tarajokat szinte plasztikusan érezteti. A vitorlások oly kétségbeesetten sodródznak a hullámokon, mint id. Pieter Bruegel bécsi tenger-képén. A házak színe élénkvróros és sárga. A parton álló batár kerekeinek küllői rózsaszínűek. A bal háttérben a Vezuv sötét tömege füstöl. A tájkép biztos kiegyensúlyozottsága, a terepszemlélet világossága a részletek naivitásával párosul. Önkéntelenül Rousseaurra, a vámosra gondolunk és Utrillóra, de Csontváry képei tőlük függetlenül jöttek létre. Érzékien élvezi a színeket, mint a cinquecento velencei koloristái.

A lappangó, vagy elpusztult *Naplementéhez* készült tanulmány az *Olasz tengerparti táj*, (22×31,5, Nemzeti Galéria), melyen a nyugvó nap aranysárga vöröse megkapó akcentus. De még valószínűbb, hogy hasonló nevű,

már 1902-ben készült festmény, mely a katalógus szerint az 1908-i budapesti kiállításon szerepelt. Stílusa is későbbi időre vall. Elöl parti sétány fákkal, már égnek az utcai lámpák, a fatörzsek között a tenger fénylő rózsaszín-sárga-kék csíkja, fölötté a nap csodálatos színjátéka, lilás felhőfoslánnyal megszakítva. A fatörzs rostjainak és a talajnak színes kezelése a későbbi, libanoni cédrusok mesterét árulja el.

Ennek a festménynek szinte párdarabja a *Tó- vagy Tengerparti táj* című kis képecske (24×46, Frankfurt József tulajdona). Kompozíciója színpadi beállítású. Balról emeletes kis ház ciprussal, növényzettel, jobbról fák csoportja. Középen a fehér-rózsaszín előteret alacsony kőmellvéd választja el a nyugodt, kék víztől. A túlsó part félsziget, jobbra lejtő hegyekkel. Messze a vizen kis vitorlás, fehér vásznának függőlegese ellensúlyozza a festmény határozott vízszinteseit, ami még az ég fehér felhőiben is érvényesül. Ez is valószínűleg 1901-ben vagy 1902-ben készült.

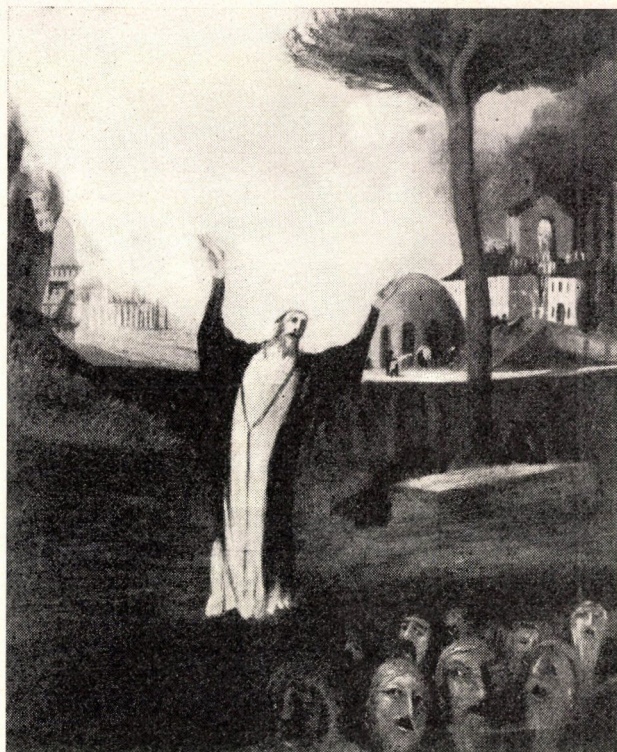
A szemcsés vászonra festett, kis *Tengerpart* (1901, 20×32,5, Nemzeti Galéria, 7. kép) olasz vagy dalmát város kikötőrészletét, talán Velencét ábrázolja. A bal szélső épület az ottani Doganára emlékeztet. Mégsem lehet lokalizálni a kis színeköteményt. A különböző tónusú, alakú házak, a két teherszállító hajó, a tengerben való tükröződésük, a csónakok valóságos turneri vázlat az angol festő ködei nélkül. A kép központja a legerősebb színakcentus, minden ragyog a fényben. Született kolorista szellemes, boldog ötlete.

Ösztönös neoprimitivitása a *Pompeji-i kapu* képen is tisztán jelentkezik (1901, lappang). A hegyes táj, az elfoszló felhő a naplementébe olvad, az útszéli sánc köveit Csontváry azonban egyenként formálja meg, az épületeket, a falazott útkorlátot pedig kubisztikus határozottsággal. A házaknak mint hasáboknak, kockáknak, szabályos mértani testeknek különálló hangsúlyozása később még inkább erősödik. A zárkózott festő öntudatlanul érez-teti az angol közmondást: a házam az én váram. Kubisztikus fölfogásával nem a valóságot akarta mértani testekből újraépíteni, mint Cézanne, hanem ösztönszerűen leegyszerűsíteni, ahogyan ezt később Utrillónál látjuk. A házakat ezentúl sablonosan ábrázolja, nem emel ki részleteket, csak az antik oszlopokat, a nyugati templomtornyokat, a keleti minareteket, esetleg kupolákat hangsúlyozza.

Magát a viharzó tengert is megfestette a *Hajótörés* című képen (1902, 57×75, Hidas László tulajdona, 8. kép). Kétségtelenül már pathologikus alkotás. A süllyedő hajó orrát látjuk, ide tódulnak az utasok. Egyike a legmozgalmasabb és legprimitívebb ábrázolásainak. Elrajzolt, naiv, de beszédes gesztusokkal akarja az alakok végső kétségbeesését kifejezni. Mindegyik másképpen viselkedik a tragikus percekben. A hullámok már átcsapnak a hajó orrán, lilás-rózsaszín sirályok vijjognak vészjóslóan, de közben a drámaian fölegyenesedő asszony és mögötte két férfi kitárt karokkal igyekszik a messzi, még napfényben úszó gőzös figyelmét magukra terelni. Baloldalt földre kuporodó szegény nő gyermekeivel, mögötte kaftános zsidó, jobbról az elterült aggastyán a kétségbeesést, a fanatizmust, a tehetetlenséget karakterizálja. Tragikus bábszínház, különösen a középső heroina operaénekesnői póza válthat ki mosolyt. Köntösének karminja a legélénkebb, a viharfelhők rozsdafoltjait is túlríktolja; ujjainak kék puffjai, egy másik asszony szoknyájának pirosa és a kaftános előretartott, sárgás tenyere uralkodnak a szelídebb tónusokon. A viharfelhők, a tenger, a hajó padlója, mind a színek drámai lehetőségeit aknázzák ki. Az alakok összefoglaló leegyszerűsítése, naivitása megindult, a színeket nem a test fölépítését, formáit, a belső rajzot jelzik, hanem a mozdulatokat, a lelki állapot kifejezését. Majd a *Panaszfalban*, a *Passio* mellékalkaljaiban, végül a *Tengerparti sétalovaglásban* éri el ez a tetőpontját.

Az öreg halász (1902) — egykor Neményi Bertalan-nál, most lappang — féloldalas arcával későbbi párdarabja az *Álmat hámozó asszonynak*. Fehér szakállas arcának homlokráncait Csontváry apró színekkel követte ki. A tenger vízszelével dacoló, kemény életét a kép darabossága ellenére is kifejezi. Még akkor is éreznénk a halász sorsának bizonytalanságát, ha a háttér nem ábrázolná a viharos tengert. Szintén Csontváry már naiv expresszionizmusának bizonyítéka.

Egy időre ezt az utat a lírikus természetszemlélet, az otthoni tájszépségekben való gyönyörködés mint ha másfelé terelné. Az 1902 nyarán íthton festett *Selmecbánya* (90×153, Gerlőczy Gedeon tulajdona), szinte lefélékezi a kifejezés naivitásának fokozódását. Selmecbánya látképének rövid ismertetésével kezdtük a Csontváry-albumban főműveinek leírását. A festő itt Surjanszky Ferenc főorvos szüleinek házában lakott egy pajtaszerű helyiségben, az eső is beesett, de a szerény külön nem akart jobbat, mindenáron náluk akart meghúzódni. Patologikus tüneteket nála alig tapasztaltak, megalomániája sem jelentkezett. *Selmecbánya látképe* az újabb Csontváry legharmonikusabb, legkevésbé problematikus alkotása. Courbet természetmegfigyelő realizmusának modora ébred föl benne. Gazdag tereprajza, a színeknek hátrafelé való hűvösödése, légtávlata, a formai rövidülések elsőrangúak. Merész, az impresszionistáktól átvett jelen-ség az előtér világossága. Csontváry ezt a gabonacsíkot alakjaival, színes virágaival, pipacsaival repousoirként legutóljára festhette. Őten dolgoznak a földművelők áhi-tatos nyugalmaival, jellemző mozdulataival. Ruháik kék, sárga, vörös foltjai harmonikusan olvadnak össze a gabona sárgájával. Ezt a finomságot Corot is vállallhatta volna. A színeket megfelelnek a munka ritmusának, amelyet pihenés, beszélgetés szakít meg. Utána zöl-



10. Csontváry Tivadar: Fohászoló Üdvözlő

deknek és sárgáknak árnyék- és fénymeghatározta változata a terep alakját is formálja. Július vége vagy augusztus eleje, az almafa gyümölcse érik, alatta kaszáló ember, a másik oldalon legelő jóság. A kép közepén, a zöldek ölében a városka házainak szürkéi, fehérei és majdnem a közepén egy tető élénk cinoberfoltja. A házak nem jelentkeznek külön-külön, kubisztikusan, hanem lágy festőiséggel, szürkés-barna folttással, engedelmesen simulnak egymáshoz. Háttér, a gúlás csúcson a Kálvária, jobboldalt a sarkain kerek tornyokkal megtámasztott Leányvár. Az előbbi alatt a szürke és sárga bányászati és erdészeti akadémia. Csak ezt a két modern épületet festette Csontváry a szokásos sematikus módján. Kissé balra középen torony, mellette a várra átalakított templom hajója. Az utak a vidék ápoltságát is éleltetik. Egyben a terepet formálják. Megnyugtatóan harmonikus a dombos táj onduláló rajza. Az előtér csikján kívül a legvilágosabb folt a szürkésfehér háztető, előtte pázsittal, úttal, mögötte még világosabb lombokkal. Két vörös tető bukkan ki belőle. A kép jobboldalán is találunk világosabb foltokat és háttér is, ahol a lágyabb, hűvösebb zöldeket citromsárga gabonaföldek is éleltetik. A Kálvária-hegyről két erdőcsík ereszkedik a mélybe. Egyik jobboldali magaslaton háttér E alakú erdőirtás. A hátsó, nyugalmas hegylécet völgy választja el Selmecbányától. A fákat Csontváry egyenként formálta meg, tónusuk mégis összeolvad. Néhol köd vagy füst száll a magasba. Mintha a kép Csontváry szenvedélyének csillapodását, a természettel való közvetlenebb, reálisabb kapcsolatát jeleznék.

Ez a kapcsolat azonban erősen lazul, ha nem valóságot, de önálló kompozíciót vagy legalábbis képzeletből alakot, figurális csoportot fest. Fantáziáját ekkor nem kötik reális képzetek, mindinkább rabja lesz valóságtól elszakadó álmának. Viszont utóbbi szinte teljesen megszűnik, ha nagyszerű természeti motívum, a valóság fontos látványa fejezi fantáziáját. Ekkor majdnem normális lesz a színek elbűvölő világába belefelejtkező, kolorista

palettája. Innen a nagy különbség látványt megörökítő, hatalmas vásznainak monumentális szépsége és kisebb képeknek infantilis bábjátéka között.

Szinte patológus naivitás jelentkezik elragadóan komponálva, finom harmóniákkal telítve a *Szerelmespár* című (1903, 50 × 65, Hidas László tulajdona) képén. (9. kép) Fehér és vörös struccotollas, kis kalappal fődött, zöld plaszt-ronos, nőies ifjú öleli magához halványkék ruhás, szőke hajú kedvesét. A nő nyaka, válla szabad, formái elrajzolva kicsavarodnak, hogy jobb karjával a fiút ölelhesse. Mintha két nő cirógatná egymást. A két arc egymásba komponálása, a kar melodikus vonalvezetése naivitása ellenére is megkapó, halvány színei harmonikusan csengenek. A fiú bal keze nőiesen finom, fekete ruháján csipkés kézelő. Baloldalt a szobából magyar tájra nyílik a kilátás. A zöld fákra, a kis házra felhős ég borul. Jobb felől a sötét háttérben, a karszék volutás végéről láncos csecse-becse csüng le. E. T. A. Hoffmannra valló bolondéria. A kézelő csipkéje a festébe karcolva, egy virág pedig plasztikusan mintázva. — Egy másik *Szerelmespár* *találkozója* című képe (lappang) naivitásával szinte félelmetes, elmeháborodott alkotás. A nagyszárnyú, hasonfekvő Ámornak, Lehel Ferenc megfigyelésével ellentétben⁹ ugyan van karja és lába, szellemileg mégis infantilis mű, a találkozó pár csak eleven színfolt. A hosszúkabátos férfi magára Csontváryra emlékeztet.

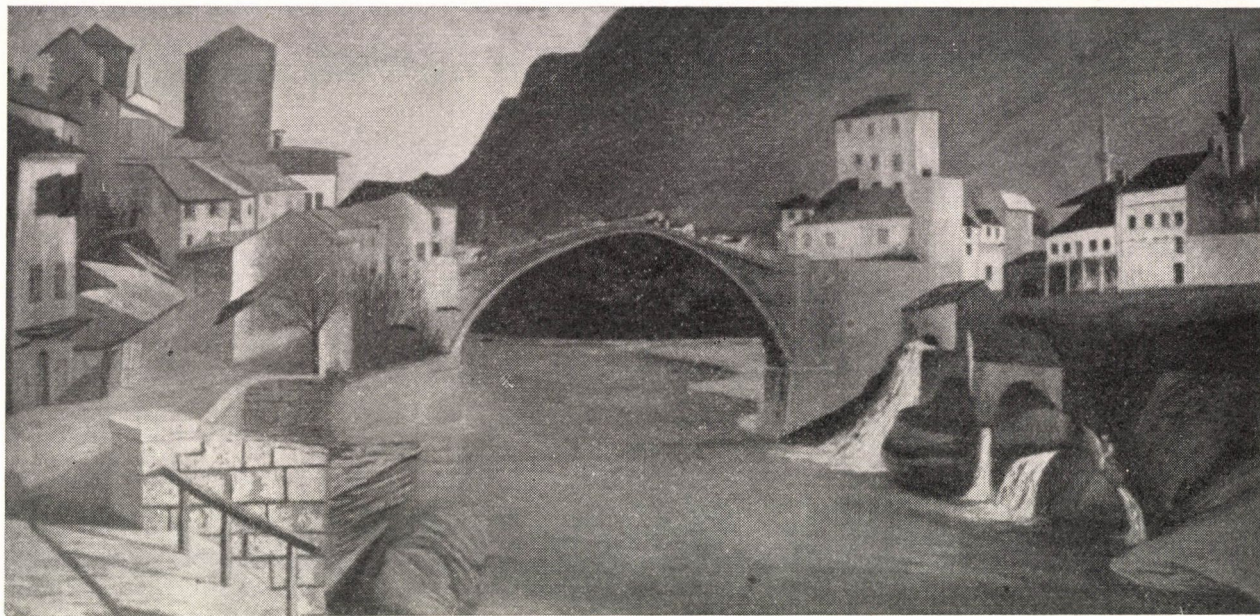
A *Fohászkodó Üdvöztető* (1903, 100 × 82, Bedő Rudolf tulajdona, 10. kép) expresszionizmusa Jézus tragikumát fejezi ki. Mintha félig Színeváltozás lenne, mert baloldalt följebb ott látjuk a hosszúszakállas Mózeszt a tízparancsolat tábláival és az egyenestörzsű cédrus vagy pinea lábánál a feketébe burkolt, három alvó apostolt (?). Az erősen sematikus Jézus grecoi alak, két karjával extázisban föl-felé mutat, ujjai meghosszabbodtak, hogy szárnyaló fohászatát és a tragikus vég tudatát panaszra nyíló, kétségbeesett szavai még jobban kifejezzék. Fehér inge mellén szétnyílt, vörös köntöse mintha megtépve lógna alá. Alakja a kép sötétjéből emelkedik ki, függőlegesét a

sírkőlap mögül felszökő fa is hangsúlyozza. Balról zöld lombok. A háttérben a fehér felhőfoslányokkal részben beborított ég alatt Jeruzsálem mindennapi élete, mint a XVI. századi Passio-képeken. Baloldalon erkélyről kinéző alak, mellette fehér ház ciprusokkal, jobbról méhkas-szerű kupolás építmény, minőket a 900-as évek elején a magyar stílust kereső építészek, elsősorban Pogány Móric és társai kedvelték, mögötte tetőnélküli, fénylő házak között apró alakok sietnek föl a templomba. Alul, lent a sötét sarokban leseledő, álnok farizeusok lidércfejei. Ezek a szétdarabolt *Passio-kép* és a *Panaszfal* zsidóinak előhírnökei. Ördögi kajánságuk félelmetes, pedig jelenlétük nem valóság, hanem nyomasztó álomkép. Az alakoknak az előtérben repoussoir-szerű elvágását Csontváry régi olasz festőknél is láthatta.

A *Passio-kép* (61 × 53) és a hozzá tartozó *Mellék-alakokat* (61 × 61) Lehel Ferenc mutatta be 1936 májusában a Fränkel-féle kiállítási helyiségben az újabban fölmerült Csontváry-képekkel együtt. Losoncra, illetőleg Gácsra kerültek elő. A két képet nem láttuk, töredékei voltak egy nagyobb kompozíciónak; az első Hatvány Ferenc birtokába jutott, de később mindkettő ismét eltűnt, vagy elpusztult. Az eredeti kép nagy vászon lehetett, ezek csak kis részei a teljes kompozíciónak. — Csontváry nem a Passiót, hanem annak szabadtéri előadását ábrázolja öntudahasadással (?). A két töredéken a Passio alakjai, háttérben a korlát mögött ülő nézők, lovagok és egyéb kosztümös alakok, mint a régi festőknél, akik koruk öltözkéiben vagy fantasztikus jelmezekben szerepeltették őket. De itt a nézők is régi korok ruháiban jelennek meg. A Passio-képen csak a kereszten függők teste és láb-száraik láthatók a csonkítás miatt, köztük az ajtón Judás a világosságról vándoroz be, lelkét büntudat terheli. A feszületek előtt támlagyó aggastyán, a kétségbeesésében karját fölemelő Magdolna és a földön az ájult Mária. Sötétség borul a jelenetre, hátul cikkázó villám, a naiv színfoltokkal jelzett nézők is mintha a szereplőkkel együtt játszanának. Soraik felől árad a megdőbbentek



11. Csontváry Tivadar: Villanyművek Jajcében



12. Csontváry Tivadar: Római híd Mostarban

tömege, akik már az 1904-ben festett *Panaszfall* kancsal arcaira, míg az egymáshoz ragadt, szűkülő farizeusok szemforgató tekintetükkel a *Fohászkodó Üdvözítő* lidércfejeire emlékeztetnek. — Hatvány Ferenc a következőket közölte a festményről: „Csontváry fantasztikus képei közül nekem ez mindegyiknél jobban tetszett. A tónus-, a színellentétek igen erősek voltak rajta, majdnem feketében finom fehérek, pár élénk cinóber és rózsaszín fejek.”

A *Zrínyi kirohanásában* és a *Nándorfehérvári ütközetben* — mind a kettő 1903-ból, elpusztult — Csontváry történelmünk két emlékezetes mozzanatát akarta megörökíteni. Egyikben sincs a hitelességre való törekvésnek még apró mákszeme sem, de patológikus volta ellenére is bájos, majdnem tündéres a naivitás, amely a magyar dicsőséget, hősiességet szolgálja. Gyermekes játszanak jelmezben, álszakállal háborúsdít, Szigetvár ostromát, mint rablóbandát. Zrínyi Miklós díszmagyarban, egymagában áll az emeletes klasszicizáló, fehér kastélynak képzelte, égő Szigetvár előtt, előrenyújtott jobbában pisztollyal ló a félénk sunyisággal lopakodó, fehér turbános törökre. Pisztolya végén levél, melyben elutasítja, hogy adja meg magát. Az alkony-pírban fürdő udvaron, az alacsonyabb gazdasági épületek előtt gémeskút, a kastély előtt pálmák. Mintha fegyveres fölkelők törnének földesurukra. Az első emelet erkélye mellett egy-egy zászlótartó, eleven szoboralak (?).

A hegyek között történő *Nándorfehérvári ütközet* is hosszúka, fekvő kép. Épp olyan gyermekdeden naiv, mint az előbbi. Baloldalt félholdas zászlókat tartó, burnuszos, turbános törökök, középtől dervis fohászkodik Allahhoz, elől egy spáhi harcol magyar vitézzel, középen sáncárok. Jobbról harsonával, kivont karddal a fölvo-nuló magyarok, élükön ágaskodó, sötét paripáján a csillogó páncélba öltözött, nagybajuszos Hunyadi János, amint kardjával fenyegeti a törököt. A bábjáték hőse kissé nagyobb a kelléténél. Mögötte, ugyancsak lovon a beretvált-képű Capistrano, magasra tartott jobbában kereszt. Jobbról férfi nyeregben, fehér lovon, fátyolos, páncélos amazon, talán Rozgonyi Cille. A háttérben csapatok fölvonulása, erdős hegyoldal, Nándorfehérvár erődjének azonban semmi nyoma. Régi akadémikus festmények emléke kísért a műben.

Valószínűleg ezzel a kompozícióval kapcsolatos a *Magyar és török sereget* ábrázoló két töredék (54×65 és

58×63), szintén a Fränkel-kiállításon szerepeltek. Elpusztultak, vagy lappanganak. Viszont nem tartozott ide a Völgyessy Ferenc tulajdonában volt, de elégett kis kép, mely kékméntes huszárok téli bevagonírozását ábrázolta éjjel.¹⁰ Ha az első világháborúban készült, utolsó olajképe Csontvárynak, de lehetséges, hogy előbb keletkezett. A havas előtérben huszárok, lovak csoportja, a három vagon fedelét is hó borítja, a komor égbe még sötétebb hegy körvonala vágódik.

Az 1903 tavaszával kezdődik a nagy vásznak korszaka, csak közben fest egy-egy kisebb képet. Keresi a természetben a lenyűgöző motívumot, hogy annak döbbenetes fönségét mind nagyobb és nagyobb méretben megörökítse. Fokozódó megalomániájának kétségtelen tünete. Először Svájcban a *Schaffhausen*i, majd Dalmáciában és Boszniában a *Kerka*-i és *Jajce*-i (utóbbi lappang) vízeséseket festi, de Boszniában időt szakít művészete egyik gyöngyszemének, a *Villanyvilágított fák Jajcében* képe készítésére. Másik kisméretű műve a *Villanyművek Jajcében*¹¹ (82×134) kevésbé ismert, ebben is a világítási hatások érdekelték (11. kép). Esti sötétség borul a tájra, a napnyugtát már csak a hegyek fölötti világosság jelzi a közepén. A kulisszaszerű, sötét turbinaházból a nagy ajtón és az ablakon át ezüstös, hideg fény árad; a lapos, ortogonálisan ábrázolt, szürke épületnek belső tartalmát, mélységet kölcsönöz. Gépészek sötét foltjai rajzolódnak a fénybe. Alul a patak vize ömlik, színei smaragdzöldben, kékben játszanak. Balról sötét, kopár fa emelkedik, le-tört ága csillogva nyúlik a vízbe. A csodálatos zöldek a másik sziklapart füvein is uralkodnak. Fölötte barlangban roston sütnék húst. A tűz meleg, sárgás-rőt lángja ellentétes a turbinaház hideg, kísérteties fényével. Középen bíborfedelű, egyszerű ház kubusza, mellette zöldes, fénylő ciprus, ide száll föl a tűz füstje. A ház kétablakos keskeny oldalát és a hegyet a hold ezüstje világítja. A három ellentétes fényforrás érvényesülésének és keveredésének köszönhető a kép mágikus hatása. Az arányok megnöttek, minden leegyszerűsödött, összefoglalt lett. A sötétkék ég a szürkés hegyoldalt mélyíti. Jobb szélén a kép nem készült el, csak aláfestés.

Két másik boszniai képe közül a *Tavasznylás Mostarban* (1903, 69×51, Frankfurt József tulajdona) némileg *Selmecbányára* emlékeztet, de a Cézanne-i módon épített, hasábos házai különállóak, mintha Csontváry a valóságot ügyetlenül újból építette volna. Együttesükön min-



13. Csontváry Tivadar: Hídon átvonuló társaság

retes dzsámik, hátul pravoszláv templom uralkodik. Fehér, zöld-kék, sárga falak, piros, barna tetők. Az előtér zöld kertjében asszonyok dolgoznak, fák virítanak rózsaszínen, fehéren. Jobbról út kanyarodik fölfelé, háttérben magas, kopár hegyek, fehéren izzó ég, a napfény jobbról árad a tájra.

A *Római híd Mostarban* (1903, 92 × 185, dr. Tompa Kálmán tul. 12. kép) tulajdonképpen a török időkből származó egyíves, merészen karcsú hidat ábrázolja a Narenta fölött. Alatta a fehér reflexes, kék-zöld folyó nyugalmasan hömpölyög. A partok magasak, jobbról vízesések zuhannak a folyóba, az egyik hídfőn többemeletes épület, a bal parton is erődtornyok. Izgatón gyönyörködtető a szikla-hasadékokban vizet merítő muzulmán színfoltja. A kép értéke a két part háztömegének festőisége, a homlokzatok bársonyos fehérje, sárgája, a tetők gyöngyház-szürkéje, vöröse. Mégis világos minden, a terep áttekinthető. Baloldalon napsütötte, kék-zöld korlátos út vezet a házakhoz. A híd fölött a távolban épületek tűnnek föl, alatta barnás táj, ennek tónusai világosodnak zöld-sárgás-rózsaszínbe jobbról a háttér magas hegyén. A szikla leereszkedő körvonala balról a fehér felhős égbe rajzolódik. A festmény nagyobb a kelleténél, hatása falképszerűen egyenletes.

Nemsokára rá, de még 1903-ban festhette a nyáron a *Viharos Hortobágy* remekét, róla a Csontváry-Albumban szólottunk. A telet Kairóban tölti, itt készült a *Saharai naplemente*, „amelyre ma is megelégedéssel tekintek vissza” — írja. Utána következett a *Reformáció* (?), a *Panaszjal Jeruzsálemben*.¹² És csak ezután adatott meg a képesség a tátrai, tarajkai nagy látkép megfestésére.

1904 tél végén (?) jön létre az *Egy est Kairóban* című képe (lappang). Csak reprodukciókból ismerjük a széles alakú, a nagy város éjjeli fényeivel teli festményt. A fák mögött mulatóhelyek pazar világítása csillog. Az előtér csikján — szinte rivaldafényben lengeruhás, bábszerű éjjeli alakok elvágott sora; mögöttük a feljűk tartók serege homályba vész, majd az úttesten megvilágított járókelők, a padokon sötétben ülők. Vastag törzsű fák terebélyes lombja takarja el részben a háttér látnivalóit. A középtérben karmester vezényli az éjjeli mulató előadását, a színpadon táncosnők keringenek. Fölöttük fénylő kupola, de még ennél is világosabb a balról álló ház homlokzata. A jobboldalra már árnyék borul. Az éj mélységét, végtelenségét fejezi ki. Titokzatos nyugalommal tűri a fénylő Szent János-bogarak mulandó létét.

Még ez év nyárutóján, 1904-ben Athénben van, itt az Akropoliszt örökíti meg, de sem ezt, sem Jupiter (Zeus) templomának romjait, sem az Athéni utcát brutálisan ható atlantás erkélyével, háttérben az Akropolisszal nem ismerjük. (Az utóbbit csak fényképről, lappanganak). Pedig Csontváry a Jupiter templomával vélte elérni, hogy a nézők már nem látnak vásznat, csak természetet. Még akkor is azt hitte, hogy híven, panorámaszerűen követi a valóságot. A *Kocszás új holdnál Athénben* jól ismert varázslatos színlátománya.

A telet Sziciliában tölti, hogy kora tavasszal Taorminában hatalmas vásznon megfesse a görög színházat, háttérben a havas Etnával. Tanulmányként előbb elkészíti egyedül a színházat teljes világításban, amint romjai a zöld fűből kinőnek (70×98,5, Nemzeti Galéria). Minden egyes követ részletesen, kubisztikusan formált meg. Nincs árnyék, a fehéren fénylő nap szemben áll az égen. A rom középső nyílásán át sziklafalon ülő falura látunk; házak, templomok, vörös falas árkád, fölötté lilás hegyekből emelkedik ki a hófödte Etna, csúcsát a nap rózsaszínre színezi. A kékes égen felhőfoszlányok úsznak.

A nagy vászon sikeres elkészülte után a Szentföldre megy, itt festi Jeruzsálemben az Olajfák hegyét, mint ő nevezi *Olajhegyet* (1905, 118×115, dr. Onódy Jánosné tulajdona, Eger). A kép azonosítható a négyszögletes, bájos kis festménnyel, előtérben a vízmedencéből ivó galambokkal. A korai quattrocentóban láthatunk ilyen városképeket. Ezért Csontváry egyik írásában (*Almáim beteljesednek*), *Galambok mosója Jeruzsálemben*-nek is nevezi. Primitív távlata is elősegíti a házak alakjának megértését. Ciprusokkal tarkított tömegükből az alacsony, keleti kupolákból karcsú, széprajzú minaret emelkedik ki. Háttul tornyos vár, fölötté ég. Rajza, világos színtelítései, a házak sematikusan festett kockái Csontváry lelkének üdeségét hirdetik. Béke hol-nol szívében.

Másik itteni képe, a *Templomtéri kilátás a Holttengerre Jeruzsálemben*¹³ (1905, 126×262, Gerlőczy Gedeon tulajdona), ha azonos a fekvő, hosszúkas képpel, már szárazabb alkotás. Az előtérben álló épületek kváderezésébe utóttan szabályos. Háttérben az Omár-mecset. Ebben a túlrajos festményben fődíszletünk föl egyedül véletlen rokonságot Henri Rousseau stílusával. Érthetően akarja Csontváry a várost ábrázolni, csak a középtér egybeolvadó háztömege, mögötte a hegyek, az ég árul el festőiséget. Egy lapos háztetőt két muzulmán élénkít.

Ebből az időből maradt ránk Csontváry kis jegyzőkönyvecskéje.¹⁴ Döntő bizonyítéka, hogy egyes időszakokban, viszonylatokban ekkor még ép a szellemi állapota. Pontos számadások, az arab országokban szükségessé francia, olasz és arab szavak, útibenyomások, e mellett festményein a színekre vonatkozó emlékeztetések, arányszámítások, valószínűleg a *Saharai naplementével*, a *Baalbeki nagy templommal* és a *két Cédrus-képpel* kapcsolatban. Egy messzi keleti útjára is vannak utalások. Konstantinápolyból indult a Fekete-tengeren, Batumon, a Kaukázuson, Bakun, a Kaspi-tengeren át Samarkandba. A negyedik állomáson, Ázsiában például ezt olvassuk jegyzőkönyvében: a házak méhkasnak, távolból széna-boglyának tűnnek föl, közelebből a mi búbosainkra emlékeztetnek. Kuttineig a nők kéket és pirosat viselnek. A házak olyan anyagból (vályogból) valók, amilyen helyben van. A síkság a magyar Alföldre emlékeztet, a Balaton vidékére, sátor alatti néppel. Ilyen pontos útijegyzeteket normális emberek készítenek.

Baalbekben a *Nagy templom*, illetőleg a város panorámaszerű megfestésén kívül az *Áldozati követ* is megörökíti (1905, 90×130, Sz. M.-nél). Óriási, lapostetejű, tektonikus, sima kötömb. Az előtér talaja már szélesen sepiert, lila-fehér-zöld színű, mint a libanoni Cédrus-képeken, bal szélen növényzet. Háttul szabályosan sorakozik föl a hét cédrus vagy pinea mezítelen törzse, lombjuk pálmászerűen terül szét. Két csonka ágon egy-egy keselyű. A háttérben a lilák és a rózsaszínek összes árnyalataiban játszó, magas hegylánc, csúcsai havasok. Fölötté kék ég, jobbról sárgába játszik. Falkép hatású, monumentális festmény.

A *hídon átvonuló társaság* (60×72, Bedő Rudolf tulajdona). Lehel szerint 1907-ben készült.¹⁵ Nem a természet után festette, legföljebb hangulati elemei táplálták képzeletét. Mégsem hisszük, hogy a romantikus kép keleti utazása alatt keletkezett. (13. kép.) Ellentmond ennek európai jellege, és nem gondolhatunk arra sem, hogy Csontváry 1907 és 1908 között visszatért volna Európába. 1905–6-ra kell tennünk a kép létrejöttét, noha a lovagló nő színtelítései már a *Zavándoklás a cédrushoz* burnuszos lovasait előlegezi. Romantikája a *Villanyvilágított fák* és a *Kocszás a holdfényben* munkái közelébe utalják. — Lovascsoport vonul át balról köríven a mélyzöld tónusokba merült hegyek között, a patak kőhidján. A víz kékes színtelítései már háttul a szikla tövében fölbukkan, hogy acélos, hívős színe elől is uralkodjék. Balról két sötét lovas — köztük a hátsónak, a romantikusabbnak struccotoll lobog a kalapján — és egy világoskék ruhás delnő készül föl paripáján a hídra. Kőkorlátján szegény család pólyázza csecsemőjét. Egy hátrafelé távozó, fekete ruhás ember kecskét vonzol a hídról, a hídfőnél koldus ül. A másik parton elegáns dámák itatják kutyáikat. Színtelítései, mint laza csokorba kötött virágok élénkítik a sötétes tónusokat. Ivó állatok népesítik be még a regényes képet. Az odavetett foltok tökéletesen jellemzik az alakok mozdulatait. A háttér hegylánc fölött felhős ég, az alsó fa koronája barnás, a lenyugvó nap sárgászöröse aranyozza a baloldali felhőzetet.

Az ismertetett képek közül a koraiak hű bizonyítékai Csontváry komoly készültségének, kivételes színérzékének. Már az „iskola előtti tanulmányai” keményebb, rajzosabb előadásuk ellenére is megkapóan éreztetik a finom reflexeket, majd melegebb kolorizmus bontakozik ki képeiben. Egy-egy városi vedutája a dokumentáris valóság mellett a színárnyalatok gazdagságával, előkelőségével lep meg. Csontváry később sem akart eltávolodni a természettől. Legnaivabb, legprimitívebb összefoglalásaiban is híven éreztetni akarja alakjai karakterét, mozdulatait, a táj jellegét. Olyan ösztönös lelki kényszerrel követi festői démonát, mint a korábban tébolyba merülő Van Gogh. Kifejlődő szkizofréniája, megalomániája elhatárolta festőnket a külső hatásoktól.¹⁶

YBL, ERVIN

JEGYZETEK

¹ Bényi László, Csontváry ismeretlen levelei. Magyar Művészet (1936) XII. évf. 10. sz. 307–314. old.

² Lehel Ferenc, Csontváry Tivadar, a posztimpresszionizmus magyar előfutára. 24. old. Lehel szerint, hogy a gácsi, losonci és iglói családoknál is lappanganak még korai próbálgatásai, sőt egyes festményeit zsákok foltozására szabdalták föl. Vékony keretei Lehel szerint egy losonci csúriben hányódtak. A gácsi patika bérlője Gerlőczy Gedeon szerint Csontváry halála után az ottani padláson elraktározott képek egy részét helyszínen a környékbelieknek eladta, a többi Kecskemétre vitte.

³ Lehel szerint a kép alul megcsönkítva. Op. cit. 69. old. 18. jegy.

⁴ Lehel F., Op. cit. 23. old.

⁵ A német nyilatkozat a rajzlapon olvasható az 1894. március 1-i dátummal.

⁶ A *Pillangók*, a *Vércse*, a *Töviszúró gébics*, az *Ölyv* Gerlőczy Gedeon tulajdona, a *Mátyás madár* azelőtt Ács Aurélnál, az *Őz* és a *Gém* talán Losoncon lappanganak.

⁷ Magyar Művészet (1929) V. évf. 199.

⁸ Hatvany Ferencnek a szerzőhöz 1957. április 24-én intézett egyik levelében. Hatvanyban nemcsak a nagy kultúrájú, kitűnő festőt, hanem a biztos kvalitás-érzékű kritikust is kell becsülnünk.

⁹ Lehel Ferenc, Op. cit. 40–41. old.

¹⁰ Csak apró fénykép maradt róla Völgyessynek.

¹¹ Közülük 3 kép Gerlőczy Gedeon tulajdona (lásd a Csontváry-Albumot).

¹² A *Saharai naplemente* és a *Reformáció* lappanganak.

¹³ A kép címe téves, mert innen nincs kilátás a Holt-tengerre.

¹⁴ Bedő Rudolf tulajdona.

¹⁵ *Lehel Ferenc*, Op. cit. 24. old.

¹⁶ Nagy vásznait és egyéb kis alkotásait a Csontváry-Albumban ismertettük, sajnos, a kelleténél rövidebben. Még a következő kisebb műveiről tudunk, ezek lappanganak vagy elpusztultak: *Tájkép* (1894 körül), *Iskolai emlék Karlsruhéból* (1895), *Iskolai emlék Párizsból* (1896), *Tuilérie-ák kertje* (1896), *Rendez-vous* (?), *Mózes a Sinai hegyen* (?), *Holdtölte Taorminában* (1901), *Olasz vidék* (1901, 46 × 55), *Halászat Castellammareban* (1901), *Világító éj Castellammareban* (1901), *Liliomos nő* (?), 176 × 61), *Keleti pályaudvar éjjel* (?), 44 × 65), *Jupiter temploma Baalbekben* (1906), *Törött obelisztk* (1907, 70 × 116).

Végül szóljunk a hamisítókról, akik kétféle módon igyekeznek Csontváry művészetét megközelíteni. Legtöbbször groteszk mázolásnyokká túlozzák furcsaságait; azt akarják a vevőkkel elhitetni, hogy Csontváry 1908 után sem tette le ecsetét, hanem haláláig, 1919-ig még számos képet festett, melyek elhatalmasodó szkizzo-

fréniája miatt mindjobban és jobban eltorzultak. Állításuk elfogadható lenne, ha nem tudnók biztosan, hogy 1908-ban ért csalódásai miatt Csontváry abbahagyta a festést. Csak óriási kartonjával, a *Magyarok bejöveteleivel* bibelődött, melyet azonban vászon hiányában nem tudott megfesteni. Kitérő restaurátorok bizonyítják kisebb, állítólagos Csontváry-képek hamis voltát. Ezek mind hiteles képeknek részleteit ragadják ki és furcsaságait fokozzák bárdolatlanásgokká.

A második csoport megmarad a mester művészetének bűvő-körében, igyekszik szellemében új, eddig ismeretlen Csontváry-képeket festeni. Műveik nem egyszer jeles alkotások, csak az a baj, hogy hiányzik belőlük a beteg művész zsenijének különleges íze. Példa erre a harmadik *Cédrus*. Az utánzó egyes ágakat organikus karcsonkoknak festett, sőt egyik gally jogart tartó emberi kezét mimel. Viszont az egész kép, a felhők, a talaj naturalisztikusak, híjával a bűvöletnek. Érezzük, hogy nem beteg, hanem épelméjű, tudatosan dolgozó művész munkája.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONT MUNKÁJA

A korszerű kutatások ma már mindenütt megkívánják azokat a dokumentációs gyűjteményeket, melyek egyrészt a vonatkozó tudomány teljesség felé törekvő adatanyagát tartalmazzák, másrészt alkalmasak az egyes tételek, feldolgozások, összefoglalások megbízható alátámasztására. E felismerésből kiindulva alakult meg 1951-ben előbb Magyar Művészettörténeti Munkaközösség, majd Művészettörténeti Dokumentációs Központ néven az az intézményünk, melynek legfőbb feladata, hogy széleskörű gyűjtéssel szilárd alapot biztosítson a hazai művészettörténetírás számára. Ennek megfelelően a munka a teljes területen a koraközépkortól kezdve a mai napig terjedően indult meg és vált folyamatosá. A Központ tevékenysége természetesen általános érdekű, tehát működését nem meghatározott tárgyválasztás, hanem a magyar művészet történetének teljessége szabja meg. Világos azonban, hogy ennek ellenére az időszaki, nagyobb-szabású feldolgozások bizonyos adatanyagot sorrendben előnyben részesítenek. Így pl. a műemléki topográfiák sorozata az ilyen vonatkozású adatgyűjtést erőteljesen elősegítette. Az eddig elkészült levéltári forráskiírások jó része a topográfiákkal kapcsolatos. E körülmény azt is jelenti, hogy a topográfiák adatanyaga a maga teljességében tárolódik a Központban és továbbra is a kutatás rendelkezésére áll. — Ugyancsak igen fontos és indokolt a mai művészi életre vonatkozó gondos és széles távlatú adatgyűjtés. Ha a kortárs nem is tudja minden esetben a jelenségek tömegéből kiszűrni a lényegyet, mégis számtalan olyan részletet és összefüggést menthet meg az utókor számára, melynek rögzítésére csak a jelenkornak van lehetősége.

A Dokumentációs Központ főbb működési területeiről röviden az alábbiakban számolok be.

1. Legjelentősebb gyűjtés a levéltárakban folyik. Aki kutatott levéltárban, tudja, hogy minő fáradságos munkával juthat hozzá az őt érdeklő anyaghoz. Ezzel szemben levéltáraink hatalmas gazdagságát eddig a művészettörténetírás alig használta ki. Világos tehát, hogy a legnagyobb tömegű és a legérdekesebb, igazi meglepetéseket tartogató adatok levéltárainktól várhatók. Ezért e kiadatlan források módszeres és teljességre törekvő művészettörténeti feldolgozása illetve a bennük foglalt művészetre vonatkozó anyag kiírása elsőrendű feladat és valóban a leghasznosabb segítséget nyújthatja a kutatóknak. A vonatkozó szövegek vagy kivonatoltak, vagy mikrofelvételekben állnak rendelkezésre. A gyűjtés levéltári egységeket dolgoz fel és megőrzi azok eredeti elrendezését is. A levéltári jelzetek pontos rögzítése lehetővé teszi, hogy az érdeklődő az eredeti oklevelet vagy iratot az illető evéltárban könnyen megtalálhassa. Az 1957 január elsejéi

állapotot Dávid Katalin a Művészettörténeti Értesítő 1957. évi 4. számában részletesen közölte (318—319). Azóta természetesen az anyag tovább növekedett. Helyesen látszik az egyes megkezdett gyűjteményrészek feldolgozásának teljes befejezése. Ez számos alkalommal meg is történt. A középkori művészettörténet számára felbecsülhetetlen értéket jelentene az Országos Levéltár teljes középkori gyűjteményének munkába vétele. Személyes tapasztalatból tudom, hogy milyen meglepően gazdag és eddig jóformán kiaknázatlan adattömeg rejtőzik benne. Elsősorban természetesen a kiadatlan okleveleket kellene figyelembe venni. A topográfiai munkákhoz igen jó szolgálatot tenne a régi térképek, tervrajzok feldolgozásának megindítása is. E nagyrészt ugyancsak ismeretlen források feltárása jelentősen hozzájárulna ahhoz a segítséghez, melyet a Központ főként az Országos Levéltárban őrzött Kincstári levéltárban található Urbaria et Conscriptioes és a Helytartótanácsi levéltár Acta Cassae Parochorum c. gyűjteménye feldolgozásával a topográfiai kutatásnak nyújt.

2. Az okmánytári és bibliográfiai kutatás szerencsésen egészíti ki a levéltári gyűjtést. Kétségtelen, hogy a már közölt adatok sokkal könnyebben hozzáférhetők, mint a közöletlen levéltári anyag. Ennek ellenére minden kutató tapasztalhatja, hogy mennyire ismeretlenek, kihasználatlanok főként a régebbi forráspublikációk, hírlapok, kevésbé forgatott könyvek, amelyek gyakran tartalmaznak meglepően érdekes és a tudományos köztudatból egészen kikopott jelentős adatokat. Ezek központi összegyűjtése tehát nagyon indokolt. Az okmánytárak cédulái topográfiai, illetve művészeti szerinti sorrendben találhatók meg. Ugyanez a módszer érvényesült a hírlapok és könyvek feldolgozása rendjén. Az elkészült munka részletes jegyzékét Dávid Katalin szintén közölte (M. É. 1957. 319—321). A jegyzékből látható a Központ széles távlatú nagyarányú tevékenysége, amelyben hangsúlyozott szerepet kap századunk művészete is.

3. Igen jelentős az a terv, mely a Magyar Művészeti Lexikonának új, széles alapú adatgyűjtését és szerkesztését tűzte ki célként. A munka alapját Szentiványi Gyula több évtizeden át folytatott, áldozatos kutatása képezi, mely halála után 1956-ban jutott a Dokumentációs Központ birtokába. Szükségesnek mutatkozott a hatalmas adatanyag revidálása és további kiegészítése, új lexikális módszerek alapján történő rendezése. Ezenfelül új hagyatékok (Luttor, Varju) is lényegesen bővítik az eddig mintegy 50 000 művésznevet tartalmazó gyűjteményt.

4. A Központ megindította a felszabadulás utáni magyar művészetre vonatkozó kutatást. Ennek célja, hogy jelen művészetünk átalakulását figyelemmel kísérje, az

eseményekről, az elért eredményekről, fejlődésről az utókor számára minden lehetséges adatot megőrizzen. A kutatás kiterjed az idevonatkozó levéltári, irattári anyagok feldolgozására, bibliográfiai adatgyűjtésre, kiállítások dokumentációjára, művésztelepek múltjának, jelenének vizsgálatára. Művészettel, művészeti írókkal beszélgetések folynak a mai művészet kérdéseiről s e beszélgetések magnetofon felvételei legépebben kerülnek az archívumba. Az anyagot naplók, levelezések, emlékiratok gazdagítják. Dokumentációk készülnek az állami és társadalmi szervek művészetpolitikájáról, mecénási tevékenységéről. E gyűjteményrészt az állandóan növekvő fényképanyag is bővíti. A munka iránya e területen nem előre megszabott, hanem a gyakorlat által felvetett lehetőségek szerint alakul. A részletekről áttekintést ad Dávid Katalinnak többször idézett közleménye (M. É. 1957. 321–322).

5. 1959-ben sor került eredeti iratok gyűjtésére. Ez a mai művészeti élettel kapcsolatos, és önéletrajzokat, levelezéseket tartalmaz. Ugyanide tartozik a művészeti egyesületek irattári anyaga is.

A gyűjtemények használhatósága érdekében az eddig elkészült részműtatók alapján új központi mutatózás készül. E mellett főként a külföldi igények kielégítésére a cédulák decimálása is folyamatban van. A Központot ugyanis egyre gyakrabban keresik meg külföldi intézmények módszertani vagy kutatási kérdéseikkel. Külföldön pedig az általánosan elfogadott dokumentációs szakrendszer a decimálás. Ezért tért át a Központ is a szakmutatózás ez általánosan elfogadott megoldására.

A Dokumentációs Központ igen fontos feladata a publikálás. Ez kétirányú. Egyrészt a forrásgyűjteményekre, másrészt az anyag feldolgozására irányul. Az

egyes adatsorok rotaprintes kiadványokban jelennek meg. 1960-ban indul meg e sorozat a Tanácsköztársaság képzőművészettel kapcsolatos intézkedéseire és eseményeire vonatkozó levéltári anyag publikálásával. A következő tervbevett kiadvány az Acta Cassae Parochorum egri egyházmegyére vonatkozó adatait fogja tartalmazni. Ez a topográfiai munkának egyik nélkülözhetetlen segédeszköze lesz (Heves, Szabolcs, Borsod megye). — A kiadványok másik csoportját alkotják az évkönyvek, amelyekben elsősorban a Központ adattárának felhasználásával, illetve feldolgozásával készült tanulmányok találhatók, valamint bőséges adatközlések. Az első kötetek főként a XIX–XX. század művészetével foglalkoztak. Később a régebbi művészet is teret nyert. Az eddig megjelent négy kötet után (1951, 1952, 1953, 1954–55) az ötödik (1956–58) most van sajtó alatt. Ebben a Központ kutatói által készített egyénileg választott tárgyú tanulmányoknak is helyet biztosítanak.

A tizedik éve dolgozó Művészettörténeti Dokumentációs Központ munkássága szaktudományunk régi problémáját oldja meg. Lehetővé vált, hogy az egyes egyének és intézmények mellett olyan központilag irányított adatfeltáró és feldolgozó tevékenység folyjék, amely a magyar művészettörténetírás teljes területét felöleli és a kutatás tervszerűségét hathatósan elősegíti. A Központ mint fiatal létesítmény nagyrészt maga dolgozta ki munkamódszerét. E körülmény, kétségtelen nehézségek ellenére is, nagy előnnyel járt a tekintetben, hogy az új korszerű tudományos követelmények a Központ munkájában közvetlenül érvényesülhettek, s szabhatták meg a kutatás irányait és tartalmát.

ENTZ GÉZA

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT 1959. ÉVI MŰKÖDÉSE

Társulatunk *Művészettörténeti Szakosztálya* az 1959. év folyamán egyenletes munkát végzett. Elhangzott társulati és szakosztályi üléseken hat előadás. Ezek művészeti ágak szerint a következőképpen oszlottak meg: kettő szolt építészeti, kettő szobrászati és kettő festészeti témáról. Egy társulati előadáson francia művészeti filmeket mutattak be. A Szakosztály tagjai részt vettek tavasszal egy keletnémetországi tanulmányúton és egy szentendrei tanulmányi kiránduláson. A tavaszi rendkívüli közgyűlésen került sor az Ipolyi-emlékérem kiadásra. Ezzel a Társulat Pigler Andor világvizonylatban is elismert munkásságát kívánta jutalmazni. A hatvanéves tudós nagyjértékű múzeumi tevékenységét és széles távlatú kutatási eredményeit Vayer Lajos, a Társulat alelnöke méltatta.

Az egyes előadásokról és kirándulásokról az alábbiakban számolok be:

Dobrovits Aladár egyetemi tanár legújabb helyszíni kutatásairól tartott élményszerű előadását. Rámutatott az egyiptomi piramisok építészetiének, szerkezetének és kialakulásának tartalmi elemeire és azokat irodalmi források alapján is megvilágította. Előadása második felében az olympiai Zeus templom orommezőábrázolásával foglalkozott, s azokat összefüggésbe hozta a peloponneszi háborúval. — Nagy Zoltán a múlt század neves magyar mérnökének, Fest Vilmosnak építészeti munkásságáról adott áttekintést.

Későgótikus hazai szobrászatunk egyik jellegzetes csoportjára hívta fel a figyelmet Radocsay Dénes, Társulatunk főtitkára, aki egy Bécsbe került nagyszabedű faszobrászatra gyakorolt hatását új megvilágításba

helyezte. — Aggházy Mária XVIII. századi klasszicizáló szobrászatunk Georg Rafael Donner utáni fejlődését vizsgálta, s benne francia hatásokat mutatott ki. Ezzel kapcsolatban főként Jakob Christian Schletterer művészete kapott különleges hangsúlyt.

A hazai magángyűjtemények ismeretlen festményanyagában végzett kutatásokról számolt be H. Takács Marianne. A bemutatott XVI–XVIII. századi festmények meghatározása és értékelése bizonyosságot tett arról, hogy magángyűjteményeink még mindig rejtettek meglepetéseket. Ugyancsak H. Takács Marianne vezette a Társulatot végig a drezdai képtár Budapestén, a Szépművészeti Múzeumban rendezett kiállításán, amely olasz, flamand, hollandi és német mesterek kiváló műveit tartalmazta a XVI–XVIII. századból. A kiállítás az 1959. év egyik legnagyobb sikerű művészeti eseménye volt.

A XIX–XX. századi francia festészet és szobrászat remekait ismertették azok a francia filmek, melyek a barbizoni iskola, Manet, Rodin és Matisse művészetének legjaváról készültek.

Május hónapban került sor a Német Demokratikus Köztársaságban rendezett tanulmányútra, melynek 26 résztvevője Drezdában, Lipcsében és Meissenben tanulmányozhatta a múzeumok gazdag anyagát, valamint a közép- és újkori műemlékeket, műemléki együtteseket. A Városi Tanács meghívására a társulat 45 résztvevővel bonyolította le szentendrei tanulmányi kirándulását. Délelőtt a Tanácsháza dísztermében Entz Géza tartott előadást műemlékvédelmünk helyzetéről és időszertű feladatairól. Délután a szentendrei műemlékek megtekintése következett.

Az Iparművészettörténeti Szakosztályban 1959. évben is élénk élet volt s tagjai értékes előadásokban tárták a nyilvánosság elé újabb kutatásaik eredményeit.

Az év első szakosztályi ülésén, Krisztinkovits Béla *A magyar anabaptista kerámia és annak európai párhuzamai* c. előadásában vitába szállt az eddigi művészettörténeti kutatás feltételezésével, hogy a magyar habán kerámia gyökerei a svájci, Winterthur-i kerámia talajába nyúlnak. Az anyag stíluskritikai vizsgálata, és az okleveles források szerint, az ellenreformáció üldözései elől, Északolaszországból Tirolon és Stájerországon át Nyugat-magyarországra menekült műiparosok vetették meg a Dunántúlon a fajánszműipar alapjait, — míg a XVII. sz. elején az akkori Északmagyarországon, a mai Szlovákiában fejlődött ez tovább.

B. Koroknay Éva két részletben ismertette *Les Trésors de la Bibliothèque Nationale* c., nálunk akkor még nem ismert színes diapozitív-sorozatot s a kódex- és kéziratanyag vetítéséhez könyvművészeti kapcsolatokra és analógiákra vonatkozó észrevételeket fűzött. Értékes vita alakult ki akörül, hogy hogyan lehetne a hazai kódexanyagot hasonló módon hozzáférhetővé tenni.

D. Egyed Edit és Rásonyi Lydia bulgáriai tanulmányútjaik tudományos eredményeiről számoltak be.

D. Egyed Edit a bulgáriai török népcsoportok eddig ismeretlen, ősi összefüggésekre rámutató szokásait tárta fel, viseletük ismertetését tárgybemutatóval is szemléltette.

Rásonyi Lydia bulgáriai török szőnyegek motívum-

kincsének eredetét, technikáját vizsgálta és értékelte. Összefüggésbe hozta ezeket a keleti szőnyeg eredetével és történetével.

Tasnádiné Marik Klára Társulati ülésen tartotta meg *A szecesszió indulása és gyökerei* c. előadását, az Iparművészeti Múzeum *A szecesszió Magyarországon* c. kiállításában tartott vezetéssel egybekötve. Mint a kor és a sokat vitatott stílusirányzat alapos ismerője, ezúttal is a társadalmi háttér széles felvázolásával s a művészeti alkotásoknak ebben való elhelyezésével, sok adat ismerettségével magyarázta a szecesszió művészetét.

Kádár Zoltán *A későantik ún. moesiai ezüstitálak* c. előadásában a dunavidéki későantik ötvösség történelmi és művészeti problematikájával foglalkozott. A Történeti Múzeumban őrzött moesiai eredetű díszítalak és az újabban Cervenberg-ben (az antik Prista) előkerült ezüst-edények egybevetése alapján rámutatott a sirmiumi műhely jelentőségére, megállapította, hogy az egyik moesiai ezüstitálat Lakonos mester készítette. Vizsgálta továbbá az esztergomi későantik ezüstcsészéket, amelyek közül az egyik Hermes vagy Ermes mester alkotása s nisi (antik Naissus) emlékekkel kapcsolatos. Foglalkozott a későantik ezüstitárgyak történeti vonatkozásaival is a cervenbergi Licinius portréval díszített tálak és az esztergomi ill. nisi feliratok alapján, megrajzolva Licinius tiszteletének történeti hátterét. Szerinte ezek az emlékek a 323 körüli szarmata-gót betörések kapcsán kerülhettek a földbe.

ENTZ GÉZA és WEINER MIHÁLYNÉ

POGÁNY FRIGYES

SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET AZ ÉPÍTŐMŰVÉSZETBEN

Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1959. 469. l.

Az elmúlt év művészettörténeti kiadványainak az egyik legérdekesebb, legnagyobb szabású vállalkozása Pogány Frigyestnek az építészet és a társzművészetek viszonyáról írt terjedelmes tanulmánya volt. A könyv gondolatgazdagsága, a benne található finom elemzések sora, s nem utolsósorban díszes külalakja, az esztétikai gondolatsort tökéletesen illusztráló képanyaga és a részletfelvételek, rajzok gazdagsága révén méltán váltott ki nagy érdeklődést, mind a szakemberek, mind a nem szakember olvasók körében. Az érdeklődést serkentették a szerzőnek a tárgyról írt korábbi tanulmányai illetve könyvei, hiszen e kötet már mérete és a benne elemzett problémakör hordereje miatt a régebbi írásokban felvetődő esztétikai kérdések sommájának ígérkezett.

A bevezető elé írt rövid program-ismeretetés összefoglalja a könyv célját: „Ez a mű tanulmányozza a szobrászat és festészet, valamint az építőművészet magasabbrendű szintézisét, egybeolvadását az építészeti alkotások összefogó, szervező kompozíciójának eszmei irányítása alatt. A legjellemzőbb történeti emlékek elemzése alapján tisztázza a leszűrt esztétikai elveket, rendszerbe foglalja szerzett tanulságok tapasztalatait. Mindezek eszközül szolgálhatnak minden alkotóművész számára munkája végzésénél, a művészetkedvelő közönség számára pedig ahhoz, hogy irányításhoz jusson az építészetel társult képzőművészetek problémái között és tudatosan élvezhesse a világ nagyszerű történeti remekműveit. A könyv hozzájárul a mai képzőművészet kialakulását figyelemmel kísért közvélemény kialakulásához.” A könyv tehát az esztétikai célkitűzés révén tudományos, s egyúttal művészetre-nevelő, népszerűsítő feladatot is kíván teljesíteni.

E rövid terjedelmű ismeretében természetesen nem vállalkozhatunk arra, hogy nyomon kövessük a szerző gondolatmenetét, értékeljük vagy vitába szálljunk a konkrét elemzésekkel, vagy az elemzések tárgyának a megválasztásával. A szerző előszavában meg is állapítja, hogy „a számos műhöz fűződő személyes élmény folytán, főként az anyag arányosításában akaratlanul is bizonyos szubjektív jellegű eltolódás jelentkezik.” Ezért nem is kérhetjük számon ennek vagy annak a problémakörnek a hiányát vagy túlméretezését. A személyes élmény heve érződik is néhány elemzésen, s ez olvasmányosabbá is teszi a helyenként kissé elvont esztétikai stílust.

A konkrét elemzés során igen sok helyes észrevétellel találkozunk. Pogány mindenütt a műtárgyak élő hatását kutatja, szembehelyezkedik a műtárgy-szemléletben a reprodukciós könyvek hatására kialakult „foto-szemlélettel”, azaz mikor a művet környezetéből, konkrét látószögéből stb. kiragadottan, csak mint a fotolencsével szembenálló, elhatárolt tárgyat vizsgálunk. Néha bonyolult látószög számításával, megfelelő szögből készített felvételekkel stb. mutatja meg, hogy az adott mű a konkrét építészeti együttesben egyáltalán hogyan szemlélhető, hogyan táruul föl az esztétikai élmény a tér-idő korreláció kibontakozó folyamatában. Úgyszólván minden stíluskorszak elemzéséből kiragadhatnánk szellemes, értékes megállapításokat: elég csak az egyiptomi épí-

tészet és ábrázoló művészet időbeli jellegére utaló rézszekre; a Parthenon-fríz nagyszerű formai analizisére; a klasszikus görög dombormű és az építészeti alkotás tektónikus rendszerének anyagszerű összefonódásával foglalkozó sorokra; az ókeresztény-bizánci mozaik és az építészeti mű átfogó koncepciója között megállapított összefüggésre; a Strasbourg-i katedrális kapuzata esztétikai hatásának fokozati kibomlása fázisait lepergető elemzésre; a reneszánsz festészetben és az építészetben eltérően jelentkező realitás-igényből fakadó probléma boncolgatására vagy a barokk művészetben a valódi és az illuzionisztikus tér egybekomponálásának a feltételeit taglaló részekre stb. hivatkozni. Az említett részek — de még többet is sorolhatnánk — mind bizonyítják a szerző finom elemzőkészségét, pallérozott esztétikai látását, műveltségét. A magyar szakirodalomban az egyetemes művészet köréből kevés helyen olvashatunk ennyire szabatos, helytálló elemzéseket, s ha ennél több értéke nem is lenne a könyvnek, akkor is jelentős munkaként kellene üdvözlönnünk.

Természetesen a könyvbe foglalt problémakör sokrétűsége miatt az elemzések minősége nem egységes. S itt nemcsak arról van szó, amire a szerző maga is utal, hogy ti. a szubjektív élmény néha aránytalanul teszi az elemzést, s találunk olyan részleteket is, amelyekre inkább csak a történelmi folyamat érzékeltetésére volt szüksége a szerzőnek, de különösebb esztétikai mondanivalója nem volt vele kapcsolatban. De ezen túl, magából a témából is sok olyan esztétikai, módszertani probléma fakadt, ami nehezítette a szerző munkáját. Hiszen már magának a címnek és a témakörnek az elolvasása után felvetődik az olvasóban a kérdés: vajon tárgyalható-e ez az esztétikailag oly bonyolult s a konkrét történelmi megjelenésében oly szerteágazó témakör egy bármily terjedelmes tanulmánykötetben? Vajon a túl sokat markolás nem akadályozza az elmélyülést, s elegendő anyag áll a szerző rendelkezésére az esztétikai általánosításhoz? S egyáltalán, az anyag sokrétűsége, minden korban új s új problémakörhöz kötöttsége miatt lehetséges-e egyáltalán esztétikai általánosítás? Egyáltalán beszélhetünk-e ilyen elvont esztétikai probléma esetén — mint az építészet és a tárgyművészet alkotás viszonya — sajátos, önálló fejlődésről? Hiszen a fejlődés nemcsak a tények történeti egymásutánisága, hanem olyan folyamat, amelynek meghatározott irányva van, és belső rendező elv hatja át. A szerző szerint a „történeti jellegű tanulmány... nemcsak a kortól, helytől, — az adott társadalomtól — és ezen belül az alkotó egyéniségétől függ konkrét változatokra világíthat rá. A korszak fölött átívelő sajátosságok, a viszonylag általános érvényű jellegzetességek is a történeti vizsgálatok alapján tapinthatók ki; akkor, amikor a történeti fejlődés hosszabb folyamatáról — legalább vázlatosan — már összképet nyertünk.” (12 l.) De milyen módszerrel tapinthatom ki a konkrét történeti megvalósulásban bennrejlő „viszonylagos általános érvényű jellegzetességeket”? Hiszen az építészet és a társzművészetek viszonya mindig konkrét, az adott kor szükségletei, esztétikai célkitűzése stb. által meghatározott. Pogány is több ízben ír a művek sajátos jelentéstartalmáról, s tudja, hogy ez a kortól determinált. A középkori falfestéssel kapcsolatban például megemlíti: „nem volna helyes a középkor képzőművészetével szemben korunk esztétikai vagy stilisztikai igényeivel fellépni. A román falfestés művészi létének alapfeltételei korának egészen más beállítottságából, igényeiből származnak.” (147. l.) Természetesen ez nemcsak

korunk és az elmúlt korok művészete közti viszonyra érvényes, hanem érvényes a múltba visszavetítve is: tehát nem mérhetem a későrómai művészetet a klasszikus görög, a gótikát a reneszánsz, stb. mértékével. Pogány tisztában van ezzel, s néhány hibától eltekintve — mint pl. a Nagy Constantinus diadalívének elsősorban csak a klasszikus görög normához viszonyítása — mentes is marad e módszertani tévedéstől. Ám ha minden kor művészetét a saját mértékével kell mérnem, s ennek megfelelően csak e saját mérték igazíthat el az építészet és a társzművészet szintézisének a koronként változó megvalósulásának a kutatásában — akkor hogyan tapinthatók ki a relatív igazságok mellett az „általános-érvényű jellegzetességek”? Vajon az adott korok ön-mértékével mért, konkrét elemzésének az egymásmellette sorakoztatása már önmagában is lehetővé teszi az esztétikai summázást? Vagy pedig felül lehet emelkedni a történeti jelenségek pusztán relatív voltának a konstataálásán, és lehet abszolútúként elfogadott mértékkel is mérni, anélkül, hogy e minden korra érvényes esztétikai mérték olyan általánossá váljék, hogy megszűnjön mérték lenni? Ezzel az alapvető módszertani problémával minden művészettörténetész szembekerül, bármilyen legyen az elemzése tárgya.

A szerző „a konkrét művek elemzésére lehetőleg átfogó, a tartalom és forma szempontjából mérlegelt módszert törekszik adni.” (462. l.) E módszer lényege, hogy elsősorban a mű és szemlélő egymáshoz való viszonyából indul ki, s az építészet és a társzművészetek konkrét megvalósulásának az elemzésekor a szintézis fő pszichofiziológiai feltételeit, formatisztaság és a lépték konkrét megvalósulásának a módját kutatja. A történelmi elemzést követő esztétikai összefoglalásban Pogány megkísérli e két fogalom szabatos körülírását: „A művészet alkotásai az emberhez szólnak — írja —. Az ember felfogóképességéhez idomulnak, hogy esztétikai értékük, harmóniarendszerük, belső törvényszerűségeik valóban megragadhatók legyenek. Ennek különösen az olyan bonyolult térbeli kompozícióknál, mint amilyen egy épület is, fontos pszichofiziológiai feltételei vannak. Mint láttuk, a főnézetek, lényeges feltárulások folyamatos láncolatot alkothatnak, s lehet, hogy minden láncszem, minden nézőpont változó igényt támaszt a részek szerepe, jelentősége, kapcsolódása, szintézise tekintetében. Ezért mindig azoknak a formáknak, viszonylatoknak kell tisztáznunk, jól olvashatóknak lenniük, amelyek a szintézisnek éppen az adott stádiumában lényegesek. Az alkalmazkodásnak ezt a követelményét formatisztaságnak nevezhetjük. Szabályait nem lehet dogmatikusan lefektetni. Stílusorszakok, műfajok és kompozíciók jellege szerint — mint a konkrét elemzéseknél is láttuk — eltérő módon jelentkeznek.” (458. l.)

A másik fogalom, a lépték fogalma összefügg a formatisztaság követelményével, lényegében annak a szemlélőre vonatkoztatása. Pogány szerint a lépték egyrészt műszaki értelmezésű, azaz egy rajz, terv méretarányainak a jelzője; másrészt a rész és az egész közötti összhang, a méretösszehasonlítás eszköze. Emellett van egy harmadik értelmezés is, amely „a szemlélő embert is bevonja az említett méretrokontság körébe, végső fokon mindent az emberre vezet vissza, mint alapvető modulrendszerre, méretegységre. A lépték, a legtagabb értelemben — felfogásunk szerint — a részeknek egymáshoz és az egészhez, valamint a szemlélő emberhez való viszonyában optikailag érzékelhető olyan közös mérték, amelyben végső fokon a mű és az ember eszmei kapcsolata jut kifejezésre.” A szerző érzi, hogy e definíció nem egészen pontos, s mentegetőzve megjegyzi: „Olyan formai összhangról, formai rokonságról van szó, amely exakt módon nem mérhető. S amikor a meghatározásban a „közös mérték” kifejezés szerepel, valójában a megmagyarázandó fogalom szinonimáját használjuk fel a definiálásra.”

E két alapfogalom azonban véleményünk szerint le is szűkíti az építészet és a társzművészetek szintézisében rejlő tartalmi és ebből fakadó formai problémákat a pusztán pszichofiziológiai tényezőkre, s ezzel a műalkotás appercepiálásának a minden stílusban magától értődően

szükséges elemi feltételeire. A formatisztaság követelményét a konkrét elemzés során a szerző értékmérőként használja, pl. a klasszikus görög művészet formatisztaságával pejoratív hangsúllyal helyezi szembe a későrómai művészet stíluszavarát. Ugyanakkor néha rámutat arra is, hogy a formatisztaság követelményének a tudatos vagy akaratlan figyelembe nem vétele nem feltétlen minőségi hiba, hiszen, amint a fogalom-definíciókor is megjegyzi, a „szintézis adott stádiumában lényeges” elemek kidomborítását tartja fontosnak. Ezért jöllehet Raffaello freskóit „a reneszánsz freskófestészet csúcsteljesítményeként” jellemzi, s értékelését „a művészi színvonal és a stílusisztaságszempontja vezérelte” (366. l.), s ennek megfelelően a stílusisztaság szempontjából el is ítéli Michelangelo mennyezet-freskóját, azonnal meg is jegyzi: „Ez a hiány azonban mit sem von le a hatalmas alkotás értékéből. A mű belső logikája nem tekinthető töretlennek. Aligha illeszthető a stílusfejlődésnek olyan korszakába, amikor részleteiben és egészében, minden viszonylatban, elhatárolt stílusfelfogásban egyértelmű, egyveretű műként lehet felfogni. A mű sajátos kifejező eszközeinek alkalmazásában, a műfaji ellentmondások kiküszöbölésében sem mindig következetes és egyértelmű. De mindaz, ami az alkotásban korának szellemiségével, stílusával szemben törest jelent, ami a megszokott reneszánsz kompozíciók szinte képletszerűen kiegyensúlyozott belső logikáját feszíti és az építészet nyugalmának ellene szegül, a fejlődés távolabbi perspektíváját tekintve előrelendítő erő, új stílustörékvések dús forrása.” (367. l.) E sorok bizonyossága szerint ellentétbe került a formatisztaság követelménye, melyet lényegében a művészettörténet stílustörténetként való kezelése irt elő, a konkrét mű sajátos esztétikai problémáinak, a tartalommal adekvát formának a boncolgatásával, s ezzel a formatisztaság követelménye lényegében leszűkül annak a konstatalására, hogy vannak korok, a stílusfejlődés virágzó fázisai, mikor „a stílusok kiterjedésében kialakuló egységes látásmód biztosítja a kifejező eszközök azonos szellemű alkalmazását és értelmezését, a művek egységes ötvözetét, az elemek kapcsolatának, szintézisének belső logikáját”, s vannak olyanok, mikor ezt nem érzik fontosnak vagy a már alakuló új szintézis előkészítése miatt, vagy pedig mert egyáltalán az alkotásba transzponált valóság-matéria mást ír elő.

A szerző a műelemzések során többnyire elkerüli a pusztán formai, csak a formatisztaság követelményét szem előtt tartó módszert, s a lépték definíciójakor is utal az eszmeiségre. A művek jelentéstartalmát is kutatja, s e fogalomba nemcsak a stilisztikai jellemvonásokat sorolja, hanem a kor eszmei, világnézeti, társadalmi stb. mondandóját is. A legjobb részekként említett elemzések — mint pl. a Parthenon-fríz nagyszerű tárgyalása — egyúttal a forma és a tartalom elválaszthatatlanságára is fényt vetnek. Mégis, mikor elemzése módszertani alapjára a szintézis pszichofiziológiai feltételeinek a kutatását állítja, némiképp szembekerül a jelentéstartalom teljessége kibontásának a követelményével, elsősorban csak a nézőre gyakorolt esztétikai hatás lehetőségének a kérdésére helyezvén a hangsúlyt. Ezzel a szűkítéssel csakugyan érdekes részletmegfigyelésekre nyílik alkalom, s a könyv ezért minden bizonnyal segíti az alkotó művészek gyakorlati munkáját, — ám sok olyan probléma nyitva marad, amely pedig összefügg a szintézis problémáival, de a pszichofiziológiai feltételek szemügyre vétele helyett inkább sajátos művészettörténeti módszerrel lenne felforgyólítható. A pszichofiziológiai tényezők kutatására szűkítés csakugyan lehetővé teszi a „viszonylag általános érvényű jellegzetességek” kidomborítását, lévén e jellegzetességek éppen pszichofiziológiai minőségűek, de nem ad választ a szintézisről fakadó szélesebbkörű esztétikai összefüggésekre, a tartalom és forma korreláció vetületében megragadható kérdések problémájára.

A szerző több ízben megemlíti, hogy a történeti elemzésben korántsem törekedett teljességre, ezért természetesen néhány történeti problémát nem is érint. Nem is olyant kérünk számon tőle, amire nem is akart vállalkozni, mikor néhány művészettörténeti kérdésfelvetés vizsgálatát hiányoljuk, hanem nézetünk szerint maga a

téma is kívánta volna, hogy az elemzés során vagy legalább az irodalmi és a módszertani tájékoztatóban említés történjék néhány ismert művészettörténész e témával foglalkozó nézetéről. Gondolunk többek közt a wickhoffi „disztíngáló-kompletáló” ábrázolási mód koncepciójára; Riegl optikus-taktikus vagy a közellátás-normálátás-távollátás egyébként pszichofiziológiailag is érdekes ellentétpárjaira, annak a különbségnek a szemügyrevételére, amely Riegl szerint az antikban honos individuális-térész koncepció és a határtalan térből kivágott térész modern koncepciója között van. Vagy utalhatunk Dvořák klasszikus művére, az „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei”-re, amelyben igen érdekes elemzését olvashatjuk épp az építészet és szobrászat szintézise problémájának, az új monumentális szobrászat lehetőségének! Igaz, hogy e koncepciók túlnyomó része absztrakt szellemtörténeti konstrukció, s mint ilyen, túlhaladottá vált, ám a finomítéletű szerzők konkrét megfigyeléseiben ugyancsak sok megdöbbentő rejtett. De említhetnénk még néhány modernebb szemléletű művészettörténeti feldolgozást is, amelyet a szerző figyelmen kívül hagyott, pedig gazdagíthatók volna az elemzés szempontjait, épp a pszichofiziológiai tényezők figyelembevételén túli problémák megoldásában.

Végezetül még egy szerkesztési, stilisztikai szempontra szeretnénk felhívni a figyelmet. A bevezető célismertetés utalt arra, hogy a szerző szakembereknek és a nagyközönségnek is szánta a könyvet. E kettős célkitűzést nem mindenben sikerült összeegyeztetnie. Néha — a népszerűsítő célzat miatt — olyan művészettörténeti tényekre is fel kell hívni a figyelmet, amely a főmondanivaló szempontjából lényegtelen, ugyanakkor a nehézséretű esztétikai nyelvezet pedig sok gondot okoz a laikus olvasónak. Noha a szerző a történeti elemzésnél inkább csak a főművekre helyezte a hangsúlyt, mégis gyakran túl sok, a fejlődés fősodrába nem tartozó emléket is érint — pl. a német barokkból, — ami csak hosszabbítja az amúgy is kissé túl hosszú tárgyalást.

Az említett problémák azonban nem homályosítják el az olvasóban kialakult lényegében elismerő ítéletet, a könyv hasznosságának, gondolatgazdagságának a dicséretét.

NÉMETH LAJOS

EMILE MÂLE

LES SAINTS COMPAGNONS DU CHRIST

Paris 1958. 217 l. 145 kép.

E. Mâle, a kiváló francia művészettörténész nemcsak átfogó elmélyült ikonográfiai ismeretei, hanem könnyedén elbeszélő szép nyelvezete miatt is a művészettörténeti irodalom legolvasottabb szerzői közé tartozik. Legutóbb megjelent kötetében a Krisztust követő szentek, azaz a 12 apostol ikonográfiáját mutatja be. Könyve kilenc nagyobb fejezetre oszlik. A mise kánoni sorrendje szerinti utolsó 7 apostolt — akiknek élete illetve legendája kevésbé vonzotta a középkor művészeit — egy fejezetben tárgyalja. A leghosszabban elemzett, ker. szt. János életét tárgyaló fejezet után jelentőségüknél fogva Krisztushoz legszorosabban kapcsolódó, de nem az apostolok sorába tartozó szentek: Lázár, Márta és Mária Magdolna történetét mutatja be. A fejezetek szerkezete nagyjából egységes: az egyes szentekre vonatkozó, s általában szűkszavú evangéliumi idézetek után rátér az apokrif iratok, legendák és egyéb, nem hiteles források bő ismertetésére, s mindvégig az irodalmi források figyelembevételével tárgyalja az egyes szentek ikonográfiájának speciális alakulását. Rendszerint egy konkrét műtárgyból kiindulva, közvetlen, elbeszélő módon vezeti vissza az olvasót ahhoz az irodalmi motívumhoz, amelynek alapján a tárgyalt mű ikonográfiai típusa először alakult ki. (Pl. ker. szt. János születésénél megjelenik Mária alakja: J. a Voragine Legenda Aurea és Ludolph le Chartreux Krisztus élete c. munkák nyomán, vagy a Mária lábánál játszadozó kis Jézus és ker. János

típusa — mely a XIII. század végén keletkezett s késői legszebb példája Raffael La belle jardinière-je — az egykor szt. Bonaventurának tulajdonított Méditations sur la vie de Jesus Christ alapján keletkezett.) A Herodes ünnepe és Salome tánca jeleneténél a szerző régi könyve (L'art religieux à la fin du moyen âge en France 1908) sokat vitatott tételére tér vissza, nevezetesen a misztérium-drámák hatására a középkori művészetben. Jean Michel: Mystère de la Passion c. munkája s ker. szt. János lefejezésének jelenetei közti nyilvánvaló összefüggésre bizonyító erővel hívja fel a figyelmet. Ker. szt. János különböző típusainak ismertetése után két fejezetben Lázár, Mária Magdolna és Márta ikonográfiáját tárgyalja. Mâle egyik fejezetben sem törekszik teljességre, minden típus és változat fejlődésének folyamatos bemutatására, csupán néhány lényeges példán keresztül világítja meg az ábrázolás egy-egy specifikus motívumának alakulását. Legtöbbször a középkori művészek kiapadhatatlan s romantikus motívumokban bővelkedő forrására, a Legenda Aureára támaszkodva mutatja be a tárgyalt szent életének legendás ábrázolását. Így pl. Mária Magdolna esetében különösen jelentős a Voragine elbeszélése, amely főleg helyi vonatkozásainál a provencai művészetbe vetett gazdag magvakat. A legendának termékenyítő ereje az északi művészetre is hatott, így Lucas Moser tiefenbronni oltárára (1433), amely a legendának legrégibb német ábrázolása. Mária Magdolna után ismét hierarchikus sorrendben Péter és Pál apostolokkal folytatódik az apostolok ikonográfiája. Történetük legendás elemének gyökerét Abdiasnak, Babylon püspökének tulajdonított Histoire du combat apostolique c. műben és a Legenda Aureában találjuk. Mâle nem egyszer hangsúlyozza, hogy a középkor művészei a történeti forrásokat elhanyagolva mindig szívesebben merítették témáikat legendákból és apokrif iratokból. Ha elgondoljuk, hogy képzőművészeti ábrázolásokra olyan alkalmas történetek mint pl. Simon mágus históriája vagy a Quo vadis motívuma kerültek feldolgozásra apokrif iratokból, érthető, hogy ezek jobb ihletői voltak a középkori művészeknek mint a száraz és szűkszavú evangélium s egyéb történeti források. Szent András ikonográfiájának tárgyalása után id. Jakab apostol legendáját „Az apokrif történetek” alapján mondja el a szerző. E legenda spanyol vonatkozása a VII. században fordul elő először az Isidore de Seville-nek tulajdonított De ortu et Obitu patrum c. munkában. 850 felé a Translatio Sancti Jacobi mondja el szt. Jakab tetemének Judeából Spanyolországba való szállítását. Mâle hosszan elemzi a Jakab legenda spanyol vonatkozásait, a compostelai zarándoklattal kapcsolatban Cluny szerepét és a középkori Jakab confraternitások jelentőségét.

A szt. Jánosról szóló rész a szent apostoli vonatkozásait elemzi, különös tekintettel a Legenda Aurea elbeszéléseire. A Tamás apostollal foglalkozó fejezet után az utolsó rész kis szt. Jakab, Fülöp, Bertalan, Máté, Simon és Júdás valamint Mátyás apostolok kevésbé elterjedt ábrázolásait ismerteti.

Mâle könyve méltó folytatása régebbi munkásságának.

A világosan fogalmazott, tudományos eredményekben gazdag szöveget a francia könyvművészettől megszokott, magasszínvonalú, a mondanivalót jól alátámasztó reprodukciók egészítik ki.

LAJTA EDIT

ZÁDOR MIHÁLY

AZ

ORNAMENTIKA ÉS AZ ÉPÜLETORNAMENTIKA
NÉHÁNY ELMÉLETI KÉRDÉSE

Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos
Közleményei II. kötet, 3. szám. Budapest 1956. 3—78. o.
65 ábrával (Különnyomat)

„Az ornamentika, a díszítőművészet az ember környezetformáló, szépítő tevékenységének talán legszelebb, legszerteágazóbb területe” — írja tanulmánya bevezetésében a szerző — „fogalmi, elvi kérdései azon-

ban kezdettől fogva napjainkig meglehetősen tisztázatlanok." Majd tovább: „Ha a kérdés marxista irodalma után kutatunk, meglepetve tapasztalhatjuk, hogy szinte nincs is.” E megállapításokból önként következik a tanulmány ama célkitűzése, hogy szűk öt-nyolc terjedelmének keretei között, egy leendő nagyobb mű néhány főbb gondolatának kiragadásával, bevezetésekként néhány alapvető fontosságú fogalmat meghatározzon, majd pedig két külön fejezetben az ornamentika, illetve a szorosan vett épületornamentika specifikumait tárgyalja.

Az alapfogalmak meghatározását illetően három fogalmat ragad ki a sok közül (ornamentum, ornemens, ornamentika), amelyet az általános szóhasználat, de nem egyszer a szakirodalom is összecerél egymással, s ezek pontos értelmezését adja.

Az ornamentika specifikumaival foglalkozó fejezet indításaként vázlatos történeti visszapillantást ad a szerző az ornamentikával foglalkozó jelentősebb elméleti irodalomra. Röviden ismerteti s tömör marxista kritikával elemzi íróik szemléleti alapvonásait, s ez alapozás után megfogalmazza első tézisé: „az ornamentika a valóság kifejezésének egyik művészi eszköze...” De mindjárt hozzáteszi: a valóság kifejezésének sokféle lehetőségei között sajátos helyet foglal el az ornamentika, amely – második tézise szerint – „az eszmei tartalom kifejezésére közérthetőbb eszközökkel rendelkezik, mint az illető díszítendő tárgy vagy épület főformái”. S felismeri a szerző az ebből eredő feszültségek, ellentmondások lehetőségét is: erről szól harmadik tézise, amely szerint: „az ornamentika és a díszítendő mű, továbbá az egyes elemek között... állandó ellentétek létrehozását és dialektikus feloldását láthatjuk.”

Az ornamentika sajátosságainak vizsgálatában kiterjed Zádor Mihály figyelme a kompozíciós kérdésekre is. Erre utal negyedik tézise: „az ornamentikában a kompozíció teljesen háttérbe szorítja az egyes elemeket. A díszítés rendszerén és alkalmazásán, s nem pedig az egyes elemeken van a hangsúly.” Ötödik tézisében pedig azt is kimondja, hogy „az ornamentika specifikumai közül igen fontos annak alkalmazott, önálló szerepe”. Idézi Alexejev tömör megfogalmazását: „az ornamentum a díszített objektumon kívül és attól függetlenül nem létezhet.” Végül hatodik tézise zárja be a meghatározások sorát, ebben arra hívja fel a figyelmet, hogy mily nagy szerephez jut az ornamentikában (mind a díszítendő tárgy, mind a díszítmény szempontjából) az anyag, amelyből az készül, s a technika-technológia, ahogyan azt az anyagból előállítják.

A második fejezet – amely most már kifejezetten csak az építészetornamentikával foglalkozik – előljáróban három sajátos jellemvonást említ: „az építészeti ornamentum nagyobb léptékénél fogva különbözik az egyéb területeken jelentkező ornamentumoktól”, továbbá: „az építészet konstrukciói sokkal szigorúbb kereteket szabnak a díszítmény számára, mint pl. az iparművészeti alkotás”. Végül: „az épület helyhez kötöttsége, állandó hangsúlyos nézőpontjai is eltérő sajátosságot jelentenek.” Majd további tézisekkel bővíti ezeket, mindenekelőtt megállapítván: „az ornamentika – a maga sajátos eszközeivel – elválaszthatatlan segítő-társa az építészetnek a valóság minél tökéletesebb kifejezésében, a társadalom ideológiájának propagálásában.” E tézist néhány részletkérdés követi, így például annak tisztázása, hogy az épületornamentika e feladatát mily lehetőségek-korlátok között teljesítheti. E tekintetben jellemzőként ismeri fel az épületornamentika alávéttségét az architektónikus formáknak, tagozatoknak, az építészeti alkotás általános kompozíciós elveinek, valamint szoros kapcsolatát az épület anyagával, szerkezetével, technikájával. Befejezésül külön hangsúlyozza a szerző az épületornamentika optikai hatásával kapcsolatos jellemvonásokat, azt, hogy az épületornamentikánál nem közömbösebb a magasság, mélység, távlatosság, megvilágítás stb. kérdései, amelyek az ornamentika más területein többé-kevésbé súlytalan problémák.

Zádor Mihályt azonban nem csak az ösztönözte e fejezet megírásában, hogy általános ornamentika-elmé-

leti tanulmányát e speciális témakör érintésével teljesebbé kerekítse, hanem az is, hogy mai építészetünk szempontjából valami időszerűt, gyakorlati-hasznosat is nyújtson az építész-társadalom felé. Ezért e fejezet záradékaül az élő építészeti és az épületornamentika problematikáját is felvázolja, s az egész tanulmány ábraanyagának tetemes részét e fejezet szolgálatába állítja.

Zádor Mihály különös érdeme, hogy az ornamentika elméleti kérdéseinek marxista szemléletű felvetését a hazai szakirodalomban magára vállalta, s mindezt oly közérthetőségre törekvő megfogalmazásban, amely a nem szakavatott olvasó számára is követhetővé teszi gondolatmenetét. Töretlen utakon jár, s ez bizonyul még sok lehetőséget nyújt mindazoknak, akik az ő nyomán elindulva szélesebbre kívánják taposni az általa már megjárt gondolatösvényt, avagy talán egyik-másik netán fölös kitérőjének – minden útkeresés elkerülhetetlen velejárójának – megrovidítására is vállalkoznak. Mindenekelőtt az ornamentika specifikumainak meghatározása tekintetében várhatók további eredmények, mert az általa adott megfogalmazások az áhított pontosságot, tömörséget talán nem minden esetben érik el. De még inkább rendszerezettségük szempontjából, mert – úgy vélem – gondolatmenetük kristályosságát némileg elfelhőzi az, hogy a specifikumok tárgyalásába más jellegű-tartalmú megállapítások is elkeveredtek. Első fejezetének első tézise például (az ornamentika a valóság kifejezésének egyik eszköze) a művészetek egészére érvényes törvényszerűségnek pusztán szükségképpen érvényesítése s nem csupán az ornamentika sajátossága. S a harmadik sem más, mint a művészetek egészére érvényes törvényszerűségnek, alkalmazása az ornamentikában. Végül a hatodik tézis ugyancsak általánosabb érvényű törvényszerűségről, az anyag, a technika, a technológia jelentőségéről beszél, s nem valami olyasmiről, amely csakis az ornamentika sajátja. Az e tekintetben jelentkező különbségek a művészetek területén ugyanis csupán mennyiségi s nem minőségi jellegűek. Viszont a harmadik, negyedik és ötödik tézise még akkor is helytállóan minősül, ha megfogalmazása még további csiszolást igényel.

Az első fejezet gondolatmenetével szemben a másodiké kevésbé követhető. Áttekintését megnehezíti az, hogy téziseit a szerző nem egységes rendszerben adja elő. Előbb három „legjellemzőbb különbség”-re hívja fel az olvasó figyelmét, majd később más, további „legfontosabb specifikumok”-ról szól. S itt is felmerülhet a kétség: vajon kellőképpen elválasztotta-e a valóban specifikumokat a csupán mennyiségileg mérhető, de minőségi szempontból érdektelen különbözőségektől. Például – véleményem szerint – az építészeti konstrukció korlátozó szerepe minőségileg nem más az épületornamentikára nézve, mint bármely más iparművészeti tárgy konstrukciójáé, csak mennyiségileg változó, léptékükhöz mérten. A további felsorolás egyes megállapításai pedig (az épületornamentika az építészeti segítő-társa a valóság-tükrözésben; vagy az épületornamentika alávéttsége az épülettagozatoknak; vagy az épületornamentika vonatkozásai az építési anyagokkal) voltaképpen az előző fejezetben meghatározott általános érvényű specifikumok alkalmazását mutatják be az építészetornamentikára vonatkoztatva, de nem jelentenek önálló specifikumot az épületornamentikára nézve.

Viszont vitathatatlanul helyes úton jár a szerző akkor, amikor az épületornamentika specifikumait nem általában az ornamentikából, hanem az építészetből kiindulva vezeti le: annak helyhez kötöttségéből, nagyléptékűségéből, optikai adottságaiból von le következtetéseket sajátosságaira, a magasság és mélység, a rálátás és megvilágítás kérdéseit, az épületornamentika megismerésének közeledés- és távolodásból adódó problémáit, plasztikai vagy színezésséleli lehetőségeit bőven taglalja.

Az itt adott rövid tartalmi tájékoztató s a néhány kritikai megjegyzés hihetőleg világot vet az olvasó számára Zádor Mihály kísérletének – a hazai szakirodalom első ilyen természetű kísérletének – jelentőségére, de

egyben azokra a nehézségekre is, amelyek ma még e sokágazatú kérdéscsoportnak maradéktalan megoldása elé torlódnak. Ezért csak örömmel vehetjük, hogy a szakterületen egyre határozottabban előretörő fiatal kutatógárdánk tagjai között akad olyan is, aki az ornamentika-történet nálunk eléggé elhanyagolt tartományában kíván tevékenykedni, és marxista felkészültsége folytán elméleti kérdések felvetésére-megoldására is vállalkozik.

CSEMEGI JÓZSEF

ZÁDOR MIHÁLY

A DÍSZÍTŐMŰVÉSZET EREDETÉRŐL

Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei. IV. kötet, 4. szám. Budapest 1958. 73–98. 3 táblázattal és 18 képpel. (Különnyomat)

Zádor Mihály e tanulmánya az előzőben csupán érintett témával, az ornamentika — távolabbról a képzőművészet — eredetkérdésével foglalkozik. Bevezetőül rövid tudománytörténeti összefoglalást ad: ismerteti azokat a főbb nézeteket, amelyek e kérdéssel kapcsolatban felvetődtek a XIX. század második felétől fogva napjainkig. A kezdeti, inkább leíró, semmint oknyomozó művek szerzőinek említése után részletesebben szól a materialista felfogású G. Semperről, aki az ősmesterségek (fonás-szövés, agyagművesség) technológiájából eredeztette az első díszítőműveket. Majd A. Riegl nézeteiről ad rövid áttekintést, aki Semperral és követőivel szemben kialakította a szellemtörténeti irányzat idealista szemléletű állásfoglalását a századvégén. Ő az ornamentikában az ember magaválszületett „díszítő ösztön”-ének termékét látta, s e nézete az eredetkérdésben még manapság is számos követőre talál. S közelállanak hozzá azok is, akik az ember „játékosztön”-ére hivatkozva kísérelték meg a díszítőművészet eredetének magyarázatát. Mások Sempert cáfolva a testdíszítés elsődlegessége mellett törtek lándzsát (E. Grosse), maga Darwin pedig egyenesen a szexuális ösztönből fakadónak vélte a díszítőművészetet. Végül az elméletek külön csoportját alkotják azok a nézetek, amelyek a lélekidézés, a varázslás, a mágia gondolatkörébe vonják a díszítőművészetet, kapcsolatba hozzák az ősi szimbolikus jelekkel, sőt a gondolatközlés fellépő igényén keresztül az ősi képirással, azok ornaments-alakító jelentőségével is.

Zádor Mihály ez elméleteket kritikailag rendre sorra veszi, rámutat Semperr szemléletének technicista voltára, de leszámol a díszítő- és játékosztön fikciójával is a díszítőművészet eredetkérdésének magyarázatában. S nem különben felhívja a figyelmet mindazokra a korlátokra, amelyek a többi elmélet szerzőit megakadályozták abban, hogy alapjában véve helyes kiindulásukat a dialektikus és történelmi materializmus módszereivel továbbfejlesztve, maradéktalanul helytálló állásfoglalásra juthassanak e kérdésben. Végül megállapítja: a vak természeti erővel permanens élet-halálharcot vívó ősember első képzőművészeti jellegű alkotásainak létrehozatalában döntő módon hasznossági indítékoknak kellett érvényesülniök! Ez alkotások (barlangfestmények, idolk, testdíszítés stb.) nem mai értelemben vett művészi céllal, hanem lét- és fajfenntartó ösztöneiből fakadó igényeinek biztosítása érdekében készültek, „termelőeszközök” gyanánt szolgálták őt hite szerint, mert ezek hatékonyságában kezdetleges természetismerete és hiedelmei (vadász-mágia, varázslás stb.) folytán megbízott. S csak fejlődésnek bizonyos fokán jutott el addig, hogy e „művészi” megnyilvánulásait gondolatközlés, érzelmi kifejezés, élménykeltés stb. céljára is tudatosan felhasználja. És miközben ezekkel foglalatosskodott-bajlódott „nem feltalált, hanem megtalált olyan esztétikai törvényszerűséget, amelyet azóta már tudatosan alkalmaz”. Így érkezhettek el fejlődésének

ama stádiumába, hogy az ősi mesterségek technológiájából adódó formákat is észrevegye, s azokat díszítőművészetében felhasználva ugyancsak a maga javára fordítsa.

Zádor Mihály tanulmányának terjedelme az általa felvetett komplex téma teljes kifejtéséhez képest szűk, teljességre tehát nem törekedhetett ily korlátok között. Jelentősége inkább abban rejlik, hogy a szerző felismerte az ősember elsőként ismert képzőművészeti megnyilvánulásainak alapvető sajátosságait: termelőeszköz-jellegét, s ezzel kapcsolatosan a díszítőművészet egyik alaprétegének, az ősi szimbólumoknak az anyagi kultúrában elfoglalt döntő szerepére is rávilágított. S ha az általa „konsztáns ornamente”-nek nevezett motívumkészletet (II–III. tábla), amely az ornamentika alap-motívumainak volna tekintendő, talán kissé bőven állapította meg, gondolatmenete — néhány korrekcióra szoruló mellékesebb megállapításától, megfogalmazásától eltekintve — meggyőző, és a további ornamentika-történeti-elméleti kutatások biztos bázisául szolgálhat a jövőben.

CSEMEGI JÓZSEF

VAJKAI AURÉL

SZENTGÁL, EGY BAKONYI FALU NÉPRAJZA

Akadémiai Kiadó, Budapest 1959. 389 l. 200 kép.

Egy Veszprém megyei régi kisnemesi település, Szentgál 1945 előtti teljes anyagi műveltségét és az életformájának 1870–1945 közötti átalakulását — elparasztosodását — vizsgálja és ismerteti e falumonográfia. Részletesen tárgyalja és képekben is bemutatja a gyűjtő életmódot, a vadászatot, az állattartást, a földművelést, a táplálkozást, a falusi (s a tanyai) települést és építkezést, a bútortartást, öltözetet, a házi- és kisipart és kereskedelmet s a falusi nép díszítőművészetét.

A mű különös jelentősége, hogy néprajzi irodalmunkban először mutatja be a nép nyelvén, részletesen egy település teljes anyagi műveltségét, sajátos környezetében és teljes összefüggésében, egyúttal feltárja a falu népének anyagi műveltségét teljes szélességében és mélységében. Különösen értékesek a fejezetek összefoglalásai, amelyekben a szerző több évtizedes néprajzi kutató munkája summázódik. Szeretnénk, ha ezeket az összefoglalásokat szerző a következő kötetben bővebbre venné s így a szintézis teljesebbé válna.

A VI. fejezetben 50 lapon és 43 képen keresztül foglalkozik az építkezéssel, amelyhez hozzátartozik a tanyáról (pusztáról) szóló VII. fejezet 5 lapjával, 2 képével és a III. fejezet pásztor- és istálló épületeket, végül a díszítőművészetet ismertető XI. fejezet néhány építkezéssel foglalkozó lapja is. Részletes beszámolót ad a kezdetleges építkezésről, a ház faláról, a tetőhéjazatról, a füstös-konyhás házról, a gádorrról, a bolthajtásos házakról, a kapuról, a kerítésről, az ajtókról, a konyháról, értékes felmérések rajzokkal. A képanyag gazdag, a vonalas rajzok nyomása szép, azonban a fényképek reprodukálása nem mindig kielégítő.

Kár, hogy a faluképről szóló beszámoló oly rövid. Hiányzik a könyvből az utcaképek részletes vizsgálata, amely nélkül a falu építészeti képe nem bontakozhat ki a maga teljességében. Hiányzik a tetőszerkezetek részletesebb vizsgálata is, amely gazdagítaná az ácsszerkezetekkel foglalkozó szakirodalmunkat. Szeretnénk, ha szerző a monográfia kilátásba helyezett II. kötetében közölné az erre vonatkozó vizsgálatait, amelynek a falu jövő fejlődésére s a korszerű építészeti elemek megfelelő felhasználására döntő befolyással lehetnek.

Szerző az utószóban megemlíti, hogy a további néprajzi kutatások derítik majd ki, hogyan alakult át a sajátos kisnemesi falu társadalma, anyagi kultúrája és életmódja a jelenben, és hogy a jövő útjai milyen irányba vezetnek. Erről ad majd számot Szentgál monográfiájának következő kötete. Kíváncsian lenne, ha ebben a kötetben a szentgáli nép színes hiedelmvilága s szellemi műveltségének teljessége is bemutatást nyerne.

A szép monográfiával párhuzamosan talán elkészül egy jobbágyfalu teljes anyagi és szellemi műveltségének és életforma átalakulásának vizsgálata is, mely élesen rávilágítana a kismemesi település és a jobbágyfalu fejlődése közötti különbségekre.

Dr. TÓTH JÁNOS

KARL, E. MUMMENHOFF

WASSERBURGEN IN WESTFALEN

*Deutscher Kuntsverlag, München-Berlin 1958. 61 l.
120 kép.*

A Westfáliai (N.Sz.K.) vízvárakról szóló könyv 120 szép képből mutat be majd ugyanannyi várat.

Szerző a középkori várakat két nagy csoportba osztja, hegyi- és síkföldiekre. A romantika óta foglalkoznak velük ismét, és fogalmuk a hegyen emelkedő magas várak romjaival fonódott össze. A síkföldi várak sokkal kevésbé ismertek. A meredek sziklák nyújtotta védelmet itt a természetes és mesterséges vizes árkok adták. De míg a hegyeken épült várak ma úgyszólván mind romok, addig a síkföldiek lakottak, alig van köztük rom. Ez érthető is a fegyverek fejlődése miatt, melyek a mégoly erősen épített középkori védelmet lehetetlenné tették. A várak új védőművekkel való kibővítése pedig a hegyen megfelelő terület hiányában lehetetlen volt. A vár ellátása is nehézségekbe ütközött itt, szemben a síkföldi várakkal. A kifelé zárt komor alakból a lakóigények növekedésével kialakult a várkastély. Ablak-sorokkal felnyitott épülete számára is alkalmasabb volt a síkföldi vár.

E várforma legerősebb Észak- és Nyugat-Európában. Franciaországban és Angliában vannak a legnagyobb ilyen elrendezések. Legsűrűbben viszont Belgiumban, Hollandiában és az Alsó-Rajna német szakaszán találhatók.

A vízvárak típusa nem különül el országoként. Westfália várai is a típus különféle változatai. Helyi sajátosságokat csak a részletek építési módjában lehet megállapítani.

Okmányok már a VIII. század végén említik a szászok korai várait, amelyek gyűrűalakúak, hegyen épültek, és fa, föld és szárazon rakott falból álltak. Ugyane technikát vehették át a Karoling-idők síkföldi gyűrűvárai. Az ismert példának nem voltak vizes árcai. A frankok négyszögletes formában megerősített királyi udvarait sem erősítették meg mesterséges vizesárkokkal. Ez a gyakorlat csak a XII–XVI. századok között alakul ki. Akkor azután megváltozik a vizívár alakja, és a védelem művei.

Legöregebbek az évezredünk elejéről származó Gross-Schönebeck (424 m átm.) és Langen bei Westbeien (225 m átm.) köralakú várai. E kettőről nem maradt írásos adat. Három másikról Karoling-kori források beszélnek, itt viszont az eredeti elrendezés nem maradt meg. Ezért a korai vízvárak elhelyezkedéséről, védelmi szerepéről nem sokat tudunk. Nagy méretük feltűnő, amit a későbbi időkben már nem is tudnak teljesen kihasználni. Az újabb védelmi elrendezések kisebbek (pl. Langen).

Legkésőbb a XII. században Westfáliában a mesterséges földhalom vár hódít teret, melyet egy francia szakkifejezés után egyszerűen „motte”-nek neveznek. Magja egy meredek oldalú kerek vagy ovális földdomb, közepe táján kis visszaugrással („berme”) köröskörül. A domb csúcsán fa védőtorony, melyet körül még palánkgyűrű biztosított. A védelmet a „berme” esetén még egy palánk fokozta. A halom számára szükséges föld kiemelésével mély és széles árok keletkezett. Ezen az árkon kívül még több árok és védőöv is lehetett. Ehhez járul még egy általában trapéz formájú tér, lakóházakkal és raktárakkal, mind fából. A várnak e része is a védőfalakon belül volt. A motte-k nem szükségszerűen vízvárak, de Westfáliában legtöbbször az (pl. Haus-Döring, Borken mellett). Általában kisméretűek, de van két nagy: Burgsteinfurt és Schloss Rheda.

E vártípus eredete ismeretlen. A normannokra szokás őket visszavezetni, mert XI. századi váraik majd mindegyikét mesterséges dombon építették. A vártípus mindenestre Franciaország felől terjedt el. Biztos, hogy azok a várak, amelyeket I. Henrik a X. században a magyarok ellen emelt, nem voltak „motte”-k, hanem ún. gyűrűvárak, ún. „Rundling”-ok.

A motte-formájú várak igen erős védőművek voltak, abban az időben úgyszólván bevehetetlenek, ha vízzel teli árok erősítette a falalánkos, tornyos védelmet. Még nagyobb lett a védelem biztonsága, amikor a XII. századtól kezdve a régi tornyos halmokon szilárd kötoronyt építettek. Az is előfordul, hogy a fatornyot felváltó kötorony mellett a falalánkos védőgyűrűt kőfallal cserélték ki. Ilyen a ma szétrombolt Mark vára Hamm mellett. A körfal és az övezett terület nagyon emlékeztet a mi Szombathelyi középkori városunkra és valószínűen Győrre. Szerző többszázra teszi a westfáliai kis mottek számát, amelyek a korábbi udvarok helyén keletkeztek, és a várak gazdaságait védték.

A földhalomvárakat később teljesen átépítették. A meredek dombot lehorodták, és így nagyobb terület keletkezett rajta, melynek gyakran csak a tövét vették körül fallal. Így volt ez legkésőbb a XIV. században Gemenben, ahol a köpenyfalon kívül a „palota” részei és egy kerek lakótorony is megmaradt. A lakótorony eredetileg szabadon állt, a kaputorony közelében. Csak 1411-ben épült be a nagy palota saroktoronyává.

A mottek azért tűnnek el, mert tetejükön kevés hely volt és csak a lakótorony fért itt el. A mottek az erős védőművek csoportjába tartoznak, melyeket a francia „chateaux forts” névvel jelöl. E mű építését és tulajdonát kezdetben a király magának tartotta fenn, aki azonban e jogát továbbadhatta. Így jutottak hozzá lassan a régi főúri családok. Másrészt összefüggött ez az 1200-as évek olyirányú fejlődésével, melyben a főurak nagyobb területek fölötti birtoklást és kiváltságokat igyekeztek maguknak szerezni. Kegyetlen hatalmi küzdelem kezdődik, amelyben a gyöngébbek függetlensége megszűnik.

A főúri anarchia hazánkban lejárásodott folyamata ez, azzal a különbséggel, hogy ott a hűbériség tagoltabb. A westfáliai világi és egyházi birtokosok megbízott képviselői maguk is hűbértokokhoz jutnak. Ezen várakat építenek, ahonnan szembefordulnak a hűbérturaikkal és egymással. E kis várakkal szemben a hűbérturi nagybirtokok védelmében épült várak erősebbek. Ilyenre példa a münsteri püspök 1271-ben épített vára Visheringenben, durva tömbökből épített 10 m magas tűzfalal, amelyen fa védőfolyosó volt. Ezen belül voltak a kívülről nem látható házak. A vár mai alakját csak a XVI. században kapta, amikor a külső falba ablakot törtek. (E folyamatot nálunk a sárospataki Rákóczi-várral kapcsolatban ismertettük a „Magyar Várépítéset” c. könyvünkben és a sárospataki várról Dercsényi Dezsővel közösen írt munkánkban).

Szerző a XIV. században paderboni és münsteri terület sok lakótoronyát említi (Wolbeck 1370, Paderborn 1332, Tonenburg 1315, Neuhaus 1370) sok ma is vízben áll. Mummenhoff a XV. század elejében határozza meg az új vártípust, mely a bevergeri vár átépítésében jelentkezik, szabályos négyzetalak, a sarokban erőteljes kerek tornyok. A bejárat védelmét egy régi őrtorony szolgálta, amelyet a nyugati falba foglaltak bele. A vár építtetője O. v. Hoya münsteri püspök. Hasonló várat épített 1408-ban Ottensteinben. Mindkét vár igen széles árokban állt. A várak különösen beváltak itt is a XVI. századi nagy átalakulás idejéig.

A vázolt folyamat teljesen egyezik a várfejlődés általunk is leírt módjával, amely fejlődési szakaszt mi külső tornyos vár korának neveztünk, és első megjelenésüket Zsigmond és Hunyadi János idejére tettük. Ezért értékesek számunkra Mummenhoff kormeghatározásai (XV. sz. eleje és 1408).

A szabályos alaprajzú épület külső saroktornyos (tulajdonképpen várkastély) típusa, francia eredetű, ahol a XIV–XV. században épült ilyen vizesárokból sok áll ma is.

A nagybirtokosoktól kapott hűbértartokon a hűbéresektől emelt kisebb várak általában a gazdasági udvarok helyén keletkeztek. E folyamat a XIII. század vége és az egész XIV. sz. század. Ezek az udvarok a vizesárok-kal körülvett területek voltak, a nagy parasztházzal, istállókcal, melléképületekkel szétosztva. A magtárat vagy külön árok vette körül, vagy a rendes árok szélesedett ki tőve körülötte. Ott, ahol ez a vár nem paraszttudarból alakul át, hanem kezdetül várként épül, ott a várúr lakását a melléképületektől eleve elkülönítik a vizesárokkal. Így alakul ki a kétszigetes vízvárak népes csoportja.

E területen csak a XVI. század végén tűnnek fel az új sarok-védőművek, a nagyobb területű bástyák és rondellák. Közvetlenül megelőzik őket a falak sarkaira kőből épített erős ágyútoronyok, a münsteri megmaradt 24 m átmérőjű ágyútorony mintájára.

A kétszigetes várak belseje a birtokos lakóhelye. Külsejében vannak a melléképületek, csak a XVII. század elejétől figyelhetők meg törekvések a melléképületek egyesítésére. A barokk időkben azután az elővárakat hosszú, ritmikusan tagolt gazdasági épületekkel rakják meg (nálnuk pl. Kőszeg).

A várakban emelt középkori épületek favázások, a XV. századig általában súlyosak, zártak, kevés kivétellel teljesen dísztelenek. Az építőanyag természetű, ritkán kváderekre faragott. Csak a XIV. századtól található egyre több téglá. A természetű várfalakak mindig vakoltak és bizonyára színezettek voltak. Még a gótikában is kisméretűek az ablakok, és csak a XV. sz-ból találunk nagyobbakat kőkereszteltekkel. Két várat emel ki későgótikus időkben, egyik ezek ábrázolásából ismert, másikat (Herten) elhagyottnak, ápolatlannak, és pusztulni hagyottnak írja le a szerző.

A várak stíluskorszakok szerinti tárgyalásában rejlő hiba itt is érezteti hatását, egyrészt összekeverednek az itáliai és a reneszánsz csak nagyon nehezen kapcsolható ún. északnémet-reneszánsz építészeti elemekkel ellátott várkastélyok (XVI–XVII századi) épületei a vár védőműveivel, másrészt ugyanekkor tárgyalja az itáliai eredetű olaszbástyás várakat. Az oromzatok és az erkélyek tárgyalása véleményünk szerint nem tartozik ide – bár a könyvet gazdagítja –, hiszen az építészeti formaelemekről és szerkezetekről sincs szó a különböző vártípusok tárgyalásainál, sőt a „Reneszánsz” c. fejezetnél sem.

Értékesek tartjuk szerzőnek azt a megfigyelését, mely szerint a XVI. században a várak teljes formai átépítése helyett megelégszenek a különleges helyek gondosabb kiképzésével. A várkastély új, szintén francia eredetű típusa (Horst rekonstrukció) melyet 1552-ben kezdenek a külső tornyos vár alakjában, de a falak teljes felnyitásával – ahogyan később mindenütt kialakul (nálnuk pl. Kőrmend). E várkastélyoknál megfigyelhető a pillérek, lizénák és oszlopok „bosszírozása” (vízszintes tömbökre tagolása), ami 1550 körül Franciaországban rendkívül kedvelt, és Philibert Delorme építész írásai nyomán terjed. (Sárvár, Eger, Győr nálnuk). A várkastély helyiségeinek jobb megközelítésére itt is megjelenik az emeletes árkádos folyosó. (Darfeld, 1612–1616) Szerző szerint J. A. Ducerceau 1534. évi terve nyomán, melyet metszetekben terjesztettek. Beszél a várkastélyok XVI. század végén megjelenő gazdag toronysisakjairól, amellyel tulajdonosaik lakóhelyük távolhatását kívánták fokozni, de a fejezet elején megemlített – valóban az itáliai reneszánszhoz szorosan összefüggő – bástyák, rondellák westfáliai építéséről semmit sem tudunk meg.

Ugyanez vonatkozik a korabarokk, a virágzó és későbarokk, valamint klasszicizmus fejezeteire is. Mummehoff is azzal magyarázza e korban már védtelenné vízi-várak továbbélését itt, sőt a harcászati és védekezésben ezidőben legfejlettebb európai államokban: Franciaországban is, hogy a széles és mély vizesárok ugyanúgy tartozéka volt a nemesi háznak, mint a sok különálló kémény a kastély kandallóinak számát hirdette. Ezek és a saroktoronyok tehát az épület rangjának mintegy tartozékává, az építettől megkivánt formai velejárói

lettek, amelyek később is tovább élnek (Tatai Esterházy katedy XVIII. század vége, Csillaghegy, Rákospalota stb. kis lakóházai, 1920–40).

Várak stíluszjegyek szerinti tárgyalásának lehetőségeire a könyv következő fejezetei mutatnak rá leginkább (korabarokk, virágzó és későbarokk, klasszicizmus), ahol a kastélyépítészetről szóló sok értékes megfigyelés mellett a várról, mint ilyenről nincs már szó.

A jól összefoglalt, mindig a lényegre tárgyaló kitűnő tipográfiájú és kiállítású könyvet 120 szép fénykép és egy térkép gazdagítja.

GERŐ LÁSZLÓ

HUSZÁR LAJOS

A BUDAI PÉNZVERÉS TÖRTÉNETE A KÖZÉPKORBAN.

Akadémiai Kiadó, Budapest 1958. 231. l.

A hazai numizmatikai szakirodalom komoly hiányait pótolja ez a budai pénzverés történetét tárgyaló monográfia, amelyet Huszár Lajosnak, a numizmatika egyik legjelentősebb magyar szakértőjének a különböző szempontok legszélesebb körét áttekintő, lelkiismeretes kutatómunkája hozott létre. Mint a legtöbb történettudomány-nal kapcsolatos tudományágban, úgy a numizmatikában is éppen ezek a monografikus jellegű feldolgozások nyújtanak segítséget nagyobb korszakok igazi megismeréséhez. A monográfia jelentősége így nő túl saját keretein egy későbbi nagyobb összefoglalás pillérvé válva.

Ilyen alapvető pillére lesz minden további középkori pénzverésünket tárgyaló munkának ez, a budai pénzverés közel 300 esztendő történetét feldolgozó monográfia és nélkülözhetetlen forrásmunkát jelent majd azoknak is, akik a magyar és elsősorban a budai gazdasági viszonyokat tanulmányozzák a XIII. század második felétől a XVI. század elejéig terjedő korszakban.

A könyv szerkezeti felépítésének tisztasága már az első átlapozásnál szembeüt. Az első fejezet tárgya a budai márka megjelenési idejének, súlyának, értékének, országos jelentőségének ismertetése. A második fejezet a középkori budai pénzverdek helyét igyekszik megállapítani. A következő fejezetek nagyrészt az uralkodók szerinti korszakbeosztással tárgyalják a budai vereteket, elsősorban verdejegyűk, majd verési idejük szempontjából. A szerző az olvasók könnyebb tájékozódása érdekében néhány függelékkel is csatol művéhez: a budai veretű pénzek korának meghatározásánál fontos szerepet játszó kamaraispánok neveinek jegyzékét a források időrendje szerint, a budai veretek sorrendi táblázatát, és a budai veretű pénzek leírását. Külön hangsúlyt érdemel, hogy a szerző csak az általa valóban látott, hiteles példányokat írta le, s ezzel kiküszöbölte azokat a tévedési lehetőségeket, amelyek csupán irodalmi közlésekből származó leírásokból fakadhatnak. Az utolsó függelék a Corpus és az éremleírások sorszámain egyeztetet, mivel az új időrendi beosztás teljesen felborítja a veretek Corpus-ban található sorrendjét. A németnyelvű kivonat után 13 képes táblán kerül bemutatásra a budai pénzverde minden éremfaja és jelentősebb változata, csupán az egyszerű körirat-változatok nem szerepelnek.

A könyv olvasása közben szemléletesen bontakozik ki a budai pénzverés csaknem háromszázéves története. A korszak változó gazdasági élete és történelmi viszonyai híven tükröződnek vissza a pénzverés hullámzásaiban is. A szerző nem mulasztja el az ezekre az összefüggésekre való utalást.

A budai pénzverés története 1255-ben, az árpád-házi uralkodók korának végével kezdődik. A verde felállítását a meginduló decentralizációs folyamattal és a budai vár jelentőségének megnövekedésével, Esztergomnak mint királyi centrumnak háttérbe szorulásával áll kapcsolatban. A XIII. század végén már számos forrás bizonyítja, hogy a budai pénzverő teljes üzemben áll. Különösebb

megkülönböztető jegyük azonban ebben az időben még nincs a budai vereteknek, így az 1255 óta kibocsájtott árpádkori pénzek valamennyi típusa készülhetett a budai verdében is. A királyi udvar Budára helyezését a budai lett az irányító, központi pénzverő, így érthető, hogy 1280 után a budai márká helyi márkasúlyból országos súlyá vált. Az Anjou királyok idején jelentősége még inkább megnövekedett, ez természetesen összefüggésben állt Buda időközben megerősödött központi helyzetével. Károly Róbert uralmának első korszakában szerény méretek között, még az árpádkori veretek típusában folyik a pénzek kibocsájtása. Éppen ezért úgy mint az Árpád-korban, ebben az időszakban sem lehet megkülönböztetni a budai veretű változatokat. A második korszak a nagy pénzügyi reform ideje, melynek célja az évi pénzüjtési rendszer megszüntetése és az állandó pénz bevezetése volt. Ezzel kapcsolatos 1325-ben az első magyar aranypénz forgalombahozatala a firenzei aranyforintok mintájára. A korona verdejegy alapján, amely feltételezhetőleg a budai verdét jelenti, az összes fennmaradt aranyforintok budai veretűeknek tekinthetők. Ezenkívül már számos más érme-fajta is budai veretnek számítható verdejegy alapján. Az Anjou kori aprópénzek sorában a királyi kibocsájtásoktól független csoportot alkotó budai városi pénzeket is ismerünk. Nagy Lajos korában a budai pénzverő jelentősége tovább erősödik, míg az esztergomi pénzverde működése ebben az időszakban végleg megszűnik. Még nem állandó, de rendszeres gyakorlattá válik a kamaraispánok jegyeinek alkalmazása a pénzekben. Ez a körülmény igen nagy segítséget nyújt a veretés időrendjének megállapításában. Már Nagy Lajos uralkodásának elején, 1343-ban az új pénz kibocsájtásával visszatér a pénzüjtés régi gyakorlata. A budai veretek továbbra is mintaképpül szolgálnak a többi verde számára. Mária 1384. évi rendeletével áll csak be e tekintetben változás, mely az új pénz verését nem a budai, hanem a körmöci veretek mintájára rendeli el. A nemesfémhányák közelében fekvő körmöci verde lassanként átveszi a vezetés szerepét, bár Zsigmond idejében még élénk a budai tevékenysége is, s működése azonos az egykorú pénztörténettel. A kamaraispánok személye ettől a korszaktól kezdve lesz döntő jelentőségű a pénzek időrendi meghatározásánál. Zsigmond korával le is zárul a budai pénzverés fénykora. Ennek legszembetűnőbb megnyilvánulása az aranypénzverés szüneteltetése. A hangsúly teljes mértékben áttevődik a körmöci verdére, bár Zsigmond pénzüjtéstől mentes korszaka után az Albert uralkodása alatt bekövetkező inflációs jellegű pénzverésben még Buda is jelentős szerepet játszik. 1440-től, II. Ulászló idejétől kezdve Hunyadi János lemondásáig a zavaros politikai helyzetnek megfelelően megszűnik a pénzverés egysége, és egy 13 évig tartó inflációs jellegű időszak köszönt be, amelynek rendezetlen viszonyai között a budai pénzverde szerepe aránylag tisztázottnak vehető. A budai veretek ti. a XV. század közepétől fogva jól elkülöníthetők az állandónak tekinthető B verdejegy következtében. 1453, V. László trónra kerülése után a pénzkibocsájtás újra egységesé válik, ami a budai pénzverő jelentőségének csökkenésével jár együtt. Az évi pénzüjtés rendszere még V. László uralkodása alatt és I. Mátyás uralkodásának elején is tovább él. 1468-ban I. Mátyás pénzreformja azonban megteremti az állandó pénzt, amelynek létrejöttét a budai pénzverő csak két évvel éli túl. Az állandó pénz bevezetésével megszűnt a központi, irányító verde szükségessége. A nemesfémhányák közelében levő verdék működése olcsóbb volt és alkalmasabb a pénzverés funkcióinak elvégzésére. Az új típusú aranyforint Budán már egyáltalán nem került kiverésre, a reform utáni ún. „madonnás” pénzekből azonban ismerünk budai példányokat. II. Lajos inflációs jellegű pénzének veretése céljából, 1521 táján nyitják meg újra a budai verdét. A mohácsi vereség után Zápolya János szerény mértékben ugyan, de veretett pénzt Budán. Az 1531-es Gritti címerével ellátott veretek a budai verde utolsó megnyilvánulásai a török hódoltság kora előtt.

A csak szóróanyagban fennmaradt forrásanyag ellenére a szerző szemléletesen megrajzolt képet nyújt

Buda pénzverésének a fentiekben röviden vázolt, közel 300 éves történetéről, és a verde belső életéről. Világos áttekintést ad a budai veretekről, megállapítja a budai veretként meghatározott érme verési és forgalmi idejét, korrendjét. Műve ezért minden további középkori pénzverésünkkel kapcsolatos kutatás alapvetése és kiindulópontja lesz.

A függelékek szemléletes szerkesztésmódja és tipográfiai megoldása külön említést érdemel, úgyszintén a szakemberek és gyűjtők számára egyaránt tanulságos 13 szépen összeállított képes tábla.

ESZLÁRY ÉVA

DORGELO, A.,

HET OUDE BISSCHOPSHOF TE DEVENTER

Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek. VII—1956. 39. 80. l.

A második világháborúban elpusztult a deventeri Nieuwe Markt (Új piac-tér) keleti oldalának egész házsora. Az elpusztult épületek közé tartozott a régi gimnázium is. A város elhatározta, hogy ezt az egész területet iskolaépítés céljaira használja fel. 1951-ben kezdtek meg az elpusztult épületeknek, az alapfalaknak az új építkezésekhez való előkészítését. Az épületmaradványok bontásánál több tufából készített alapfal került napvilágra. Ezek adták a közvetlen indítást ahhoz, hogy az amersfoorti Országos Archeológiai Hivatal kutatást kezdjen ezen a területen, amely már a XI. században a város központjához tartozott. A régészeti feltárás meglepő eredményeket hozott, amelyekről A. Dorgelo számol be értékes dolgozatában.

Tudott dolog volt, hogy az elpusztult házakat 1610 után építették, amikor a város elhatározta, hogy a Nieuwe Markt megnagyobbítása érdekében a régi püspöki palotát lebontja és a püspöki palota udvarán keresztül, a Lebuinus-templom hossz tengelyével megközelítőleg párhuzamosan, egy utat nyit. Egy 1612 júliusában írt feljegyzésből kitűnik, hogy a „nyen marck új házsorán, hol korábban a püspöki palota állott... tufaköveket szedtek ki a fundamentumból”, tehát a püspöki palota a piacig terjedt. Az általános vélemény szerint a Lebuinus-templom északi homlokzatával szemközt építették ezt a palotát és az északi irányban nem terjedhetett tovább a piacteret délről lezáró Mária-templom északi falának vonalánál. Ezt a püspöki palotát egy középkori téglalapú épületnek vélték.

Az ásatások eredményeként felszínre került egy 1,40 m vastagságú, tufaköből rakott, erős, várszerű, téglalap alaprajzú építmény alapozása, amelyről feltételezik, hogy a deventeri püspök lakótornya volt. Néhány évvel ezelőtt Hollandiában is megtalálták az első lakótornyot, Zutphenben a Gravenhof-on. Feltehető, hogy ez a lakótorny — amelynek hosszanti tengelye egybeesik a szomszédos Szt. Lebuinus-templomnak, ennek a háromhajós, kereszthajós bazilikának nyugati homlokzatán levő Westwerk tengelyével — összeköttetésben állott a Szt. Lebuinus-templommal, amint azt már a későbbi püspöki palotáról fel is tételezték. A lakótorny és az 1040-ben alapított bazilika között egy folyosó lehetett, amelyre a régi templomfalban elfalazott köríves nyílás utal, valamint a Mária-templom szokatlanul síma kórusfala. A lakótorny É-i falának hosszúsága 14,5 m. A hasonló lakótornyok hosszúsági és szélességi méretei között az arány 1:3. Ilyenformán a deventeri püspöki lakótorny hossza körülbelül 43,5 m lehetett. D-i fala 12 méternyire volt a templom Ny-i karzatától és mintegy 4 méternyire a Mária-templom síma kórusfalától. Egy 12 m hosszú és 4 m széles folyosó lehetett a lakótorny és a Szt. Lebuinus-templom között, amelyen keresztül a püspök mindkét templomba átmehetett. Achen és Goslar összekötő folyosóinak említése feltétlenül támogatja a kutatók feltevéseit, különösen akkor, ha a Szt. Lebuinus-templom alaprajzi elrendezését is figyelembe vesszük (Westwerk).

A lakótorony falmagjában egy IX. századból való relief-szalagos amphora-darabot találtak. Néhány falmaradvány arra enged következtetni, hogy a lakótorony esetleg kéthajós volt. K-i falának közepe táján egy 2×2 méteres tufatömb alapozást ástak ki, amelynek alapján egy fal mentén haladó külső lépcsőt feltételeznek.

Az előkerült leletek, a rétegek vizsgálata és a történeti adatok egybevetése alapján a következő kép alakult ki. A terület a vaskortól kezdve lakott hely. Az ásatási terület D-i részén több vaskori edénytöredéket találtak, amelyek közül egy vörösföldből készült, nem túl keményre égetett tál-töredék a legjelentősebb. A töredékek közvetlenül a bolygatatlan homoktalaj fölött vagy magában az eredeti altalajban helyezkedtek el. Római leletek főleg a bontási anyagból kerültek elő. Ezek elsősorban tegulatöredékek voltak, de akadt néhány „terra sigillata”, egy „terra nigra” töredék és egy bronz íróstílus is a leletek között. A leletek egy nagy csoportját már „karoling” környezetben találták, amelyre jellemző volt a VIII–X századi importált cserépedényeken kívül az ismert helyi gömbalakú edényfajta. Az e csoportba tartozó darabokból Deventerben máshol is találtak már leleteket.

Ebben az időben az ásatási terület helyén már lakott település volt, amelyet a sok VIII–IX. századból való karoling-cserepeken kívül, a lakótorony alapfalainak feltárásakor megfigyelt tűzhelynyomok és cölöplyukak is bizonyítanak. Ez utóbbiak közül sokat átszelt a lakótorony alapozása. Átszelt azonban a lakótorony K-i fala másirányú tufafalakat is, amelyek egy korábbi építkezés maradványai. Feltehető, hogy Baldericus püspöknek, az első kőtemplom építőjének (937) idejéből származnak.

A talajszint a karoling-kor után közvetlenül feljebb emelkedett. A rétegek vizsgálata alapján feltételezik, hogy a püspöki lakótorony építése nem sokkal eshetett későbbre a Bernulfus-templom építésénél (1040). A feltárások alapján még két építési periódust feltételeznek a lakótoronymnál, amelyeket a XII. századra határoznak meg. Ebben az időben épülhetett ki a lakótoronyhoz csatlakozó, a püspöki palota udvarát lezáró kőfal is, amelyen kívül egy széles árok, csatorna volt. Feltöltődése után, az itt kialakított utca neve Graven (árok, csatorna) lett. Ez a régi csatorna a püspöki udvart kerítő kőfal ÉNY-i sarkánál D-i irányba fordult és a lakótorony NY-i falát követve haladt tovább. A csatorna hozzátartozott az ősrégi egyházi központ erősítéséhez. Szélessége mintegy 14 méterre, mélysége pedig körülbelül 2,5–3 m-re tehető. A csatorna keletkezését — amennyiben nem az Ijssel folyó felé tartó vízmederről van szó — a kutatók kapcsolatba hozzák a lakótorony építésével, a Bernulfus-féle egyházi központ kiépítésével.

A csatorna betemetődése egy fokozatosan lezajlott folyamat következménye. A feltöltődési rétegben mutatózó pala és tufatörmelék lerakódások összefüggésben lehetnek a lakótorony feltételezett javítási munkálataival. A szomszédos templom 1235-ben leégett. Feltehető, hogy a tűz áterjedt a lakótoronyra is. Az 1334-es nagy városégés — amikor Deventer $\frac{2}{3}$ része leégett — alkalmával a lakótorony is elpusztult. A katasztrófa után meginduló nagy városrendezés alkalmával történhetett a csatorna végleges, teljes betemetése. Ezt bizonyítja az a tény, hogy a csatorna feltöltési rétegében egyetlen darab sem található a későbbi középkor gyakran előforduló cserépedényeiből. E feltevés mellett szól még az is, hogy Deventernek 1300 körül már állt kőből épült körfala, amelyet egy újabb csatorna, árok vett körül. Így a püspöki udvart övező árokra már nem igen volt szükség.

A régészeti leleteken kívül még sok csontot, növénymagot, spórát és farészecskéket találtak. Ez utóbbiakból meg lehetett állapítani Deventer teljes koraközépkori növényzetét, amely igen hasonlít a most találhatóéhoz.

Az 1334-es nagy tűzvész után a lakótoronyt már nem építették fel, hanem a Lebuinus-templom É-i falával szemközt egy új, gótikus épületet emeltek. Ezt a palotát 1528-ban V. Károlynak engedték át, majd 1576-ban II. Fülöpötől visszavásárolták. Ebből az időből maradt

fenn egy adat, amely itt egy négyzetalakú teret említ régi falomok között. A kutatók ezeket a régi falomokat a lakótorony maradványainak tartják. A dolgozatban még sok érdekes történeti és művészettörténeti adatot közölnek a püspöki udvarral, palotával kapcsolatban. A fallal körülzárt udvar bejárata, a „püspökkapu” a Lebuinus-templom kórusa közelében volt. Az átjáró melletti, püspöki palota alatti „boltozatot” 1593-ban bérbeadják. A boltozatokat a lakótorony megmaradt alsó részének, az átjárót pedig a lakótorony és a templom közti folyosónak tartják.

A későbbi püspöki palota egyetlen ábrázolását is közlik, de az 1578-ban készült rajzon az épület csak tömegében jelentkezik. Az kétségtelenül megállapítható, hogy emeletes épület és úgy tűnik, a Mária-templom és Lebuinus-templom szögletében épült. Ez viszont azt jelentené, hogy talán a régi lakótorony D-i részét is felhasználták az új palota építésénél. Ilyenformán az összekötő folyosó is megmaradhatott, és betölthette régi rendeltetését az új épületben. Igen érdekes az ábrázolásnak az a része, amely a középkori város védőrendszerét, a kettős városfalat, kaputoronyokat és egyéb védőtornyokat mutatja be. A külső, pártázatos várfalon belül van még egy falrendszer, amelyet tulajdonképpen a szorosan egymás mellé épített házak keskeny, kapu nélküli homlokzati falai alkotnak, megerősítve egy-egy pártázatos védőtornyossal és kaputoronnyal. Az ábrázolás közepén jól látható a Nieuwe Markt, a Mária- és a Lebuinus-templom, valamint ezek környéke, ahol 1610 után jelentős városrendezésbe kezdtek. Ezen a területen folytak a feltárási munkák.

A feltárás a várostörténet szempontjából jelentős eredményeket hozott, amelyek kultúrtörténeti vonatkozásai miatt is igen érdekesek. A dolgozat jelentős régészeti anyagot ismertet, amelyben az említett anyagon kívül sok középkori darabot, kerámiát, gótikus és reneszánsz díszítésű kőtöredékeket is találunk. A régészeti anyaggal és a közölt metszetrajzokkal bizonyított korhatározásokhoz, az előkerült falmaradványok értelmezéséhez kétség nem fér, az ezzel kapcsolatos feltevések jól megállják helyüket.

KOZÁK KÁROLY

FITZ JÓZSEF

A MAGYAR NYOMDÁSZAT, KÖNYVKIADÁS ÉS KÖNYVKERESKEDELEM TÖRTÉNETE I. A MOHÁCSI VÉSZ ELŐTT.

Akadémiai Kiadó, Bp. 1959. 258 l. Számos szöveghözi ábrával és színes melléklettel.

Fitz József több kötetes műben dolgozza fel a magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem történetét egészen 1800-ig. Az első kötet a XV. századi és 1526 előtti kezdeteket foglalja össze, míg a második és a harmadik nagyjából a Régi Magyar Könyvtár anyagát kiterjesztve a XIX. század elejéig a nagyipari könyvnyomtatás, kiadás és kereskedelem megindulásáig. A koncepció időben és tartalomban teljes és lezárt egész. Teljes, mert a könyvtörténetet nem magában, szokás szerint a technikai fejlődés, az egyes könyvek története alapján dolgozza fel, hanem a könyvkiadás és kereskedelem viszonylatában, amivel széles és szakmailag is helyes perspektívát nyit maga előtt. Lezárt egészenk véljük a szerző által felállított korhatárokat is, pontosabban a záró korhatárt. Nem mintha a Landerer, Heckenast, Emich stb. munkásságát nem tartanánk éppen olyan fontosnak, mint Hess-ét, vagy Huszár Gál-ét, hanem mert kétségtelenül eltérő gazdasági és technikai, szellemi viszonyok között működtek az előbbieket.

A téma s a célkitűzés kerek egésze és helyes volta mellett külön öröm, hogy e kötettel a magyar könyvtörténet legjobb hazai szakértőjének munkáját állíthatjuk könyvespolcunkra. Nem mintha előtte a szakma legjobbjai nem foglalkoztak volna magas szinten e kérdés-

sel. A bibliografus Szabó Károly, a könyvgyűjtő Apponyi Sándor, a történész Ballagi Mór, a nyomdász Novák László s a Szinnyi ma is élő folytatója, Gulyás Pál. Valamennyien azonban a kérdés egy-egy részletét látták és tekintették át s így nem lebecsülése a múltnak, ha megállapíthatjuk, hogy Fitz József Hess András-monográfiája képviselte a díszes sorozat után a korszerű könyvtörténet mindenre kiterjedő szempontjait és módszereit.

Az előttünk fekvő mű célkitűzéséből is következik, hogy sokkal átfogóbb szemléletű, mint a már említett monográfia. A szorosánvett témáját hármass metszetben tárgyalja a mohácsi vészig. A nyomdászati történetét a budai könyvkiadók és könyvkereskedők története egészíti ki, majd a harmadik fejezetben (külföldi nyomdászok és kiadók a magyar könyvkiadás szolgálatában) minden magyar vonatkozású munka rövid tárgyalásával zárul. A könyv törzsét kitevő s viszonylag (főként a következő két kötet szempontjából) gyér számú emléktárgy bemutatását nagyszabású bevezetés előzi meg a könyv-a nyomdászattörténet forrásairól, korszakairól, irodalmáról, módszeréről. Ezekkel a fejezetekkel kapcsolatban nyugodtan használhatjuk egy élet munkásságáról szóló kissé elcsépelet képet. Csak aki egy életet eltöltött kedvenc studiumában, tudhatja ily egyszerűen összefoglalni, ily keresetlenül, nagyképűség nélkül elmondani szaktudományának lényegét. Nemcsak ezekre a fejezetre, az egészre is vonatkozik, hogy a legnehezebb, elvontabb témát is rendkívül gördülékeny, nemes értekező prózában találja az olvasó elé. A „stil c'est l'homme” hasonlat ebben az esetben valóság. E sorok írója épp egy negyedszázada Fitz József keze alatt kezdte szakmai gyakorlatát. A könyvet olvasva az elegánsan fogalmazott, könnyedén folyó mondatok mögött állandóan felmerül a szerző keresetlen eleganciájú szeretetreméltó alakja, aki azt a nem csekély feladatot kapta, vagy tűzte maga elé, hogy a százados Széchenyi könyvtárból nemzeti könyvtárat alkosson.

A könyv számunkra, művészettörténészek számára is tartalmaz meglepetést. Fitz József természetesen nem foglalkozik behatóan a könyvtörténet művészeti vonatkozásaival, de az egyes művek, főként azok díszítésének ismertetésénél néhány szóval kitér ezekre a kérdésekre is. E kitérők egyikét magam részéről igen nagyjelentőségűnek és sok vonatkozásban részletesen megvizsgálálandónak tartom. Fitz József véleménye szerint a Thuróczy krónika brünni kiadásának valamennyi illusztrációját ugyanaz a művész rajzolta és talán metszette is. „Művelt magyar volt, aki a szerzővel munkaközben szoros kapcsolatot tartott (150 l.).” A krónika, augsburgi kiadásánál pedig megemlíti, hogy a brünnitől eltérő és lényegesen nagyobb számú illusztrációi szoros kapcsolatban állanak a Képes Krónika miniatúráival. „A két ábrázolásban szemünkbe tűnik a hagyomány s az alakok külső vonásainak, ruháinak és fegyvereinek jellegzetes magyar stílusa.” Ezek a rajzok is Budán készültek, s talán Augsburgban metsztették fába (174. l.). Fitz József megfigyelését teljes mértékben magunkévá tehetjük, sőt bizonyos fókig bővíthetjük is. Nemcsak az augsburgi kiadás, hanem talán fokozott mértékben a brünni kiadás rajzolója is merített a Képes Krónikából. Míg az augsburgi kiadás metszeteinek rajzolója a részletekben követi a Krónikát, a brünni úgy tűnik, kompozíciós elveiben áll közel mintaképéhez. Elegendő szemügyre venni a tatárok bejövételét ábrázoló metszet kompozícióját, hogy a rokonságot szembevetőnek találjuk. Mindkettőben a táj és az alakok elrendezésében, a csoportok szétosztásában valami szinpadszerű van. Az előtérben, közepén, háttérben elhelyezett csoportok közé kulisszaszerűen tolódnak be azokat elválasztó dombok, hegyek, szétválasztva, néhol primitív módon elvága az alakokat. A Képes Krónika kisképeinek szerkesztési módja a Giottó-tól kiinduló általános trecento kompozíciót követi. Ha ez már a maga korában sem volt valami újdonság, egy századdal később ez a kezdetleges térérzékeltetés erősen túlhaladott.

A Képes Krónika kis képeinek kapcsolata Thuróczy két első kiadásának fametszeteivel bizonyára nem merül

ki a fentiekkel; részletes összevetést és elemzést érdemelne, márcsak azért is, mert bizonyítaná azt a feltevést, hogy a Képes Krónika Brankovics Györgytől Budára került a Corvinák közé. Ha ez a feltevés helyes, megmagyarázhatná a Krónika képeinek késői hatását is. Hiszen Thuróczy krónikájának készülése idején újdonság volt még Budán és miniatűrjeit, iniciáléit annál könnyebben tekinthették a magyar történelem hiteles ábrázolásának.

Visszatérve Fitz József könyvére, külön ki kell emelni az Akadémiai Kiadó és Nyomda gondos, ízléses munkáját. Az anyagszerű szép könyv, mely nem az illusztrációk tömegével akar sikert aratni, hanem a szépmetszésű betű, az arányos könyvoldalak és margó, a tipográfiához simuló illusztrációk sajátos szépségével, harmóniájával gyönyörködteti a szemet, az olvasót. (A tipográfia Kondor Árpád mértéktartó, ízléses munkája.) A szép könyvnek több százados hagyománya van hazánkban, illő és helyes, ha a könyv történetével foglalkozó munka gondozásával és megjelenésével folytatja e hagyományokat. S még egyet, e hagyományokból nem ártana fellelveníteni és követni. Fitz József írja, hogy az előbb emlegetett Thuróczy krónika brünni első és augsburgi második kiadása között 74 nap telt el, pedig az augsburgi kiadás a brünninek javított és illusztrációkkal lényegesen gazdagabb változata. „Az ő nyomdák gyorsan dolgoztak” — írja. Sok szerző véleményét tolmácsoljuk, ha azt kérjük, hogy nyomdánk erről a haladó hagyományról sem feledkezzenek meg.

DERCSÉNYI DEZSŐ

KÉPES KRÓNICA

Magyar Helikon, Budapest 1959. 254 l. Számos fekete és színes képpel.

Kálty Márk Képes Krónikájának előttünk fekvő kiadása szerencsés ötvözte a széles nagyközönséghez szóló ismeretterjesztő bibliofil könyvnek és a szakember számára is hasznos kiadványnak. Kitűnően, szabatosan fordított olvasmányos szövegben adja a krónika egészét (Geréb László fordítása, Mezei László ellenőrzésével), Kardos Tibor irodalomtörténeti és Berkovits Ilona művészettörténeti bevezetésével. Ugyanőle származik a Képes Krónika illusztrált lapjainak tudomásom szerint első magyarnyelvű szakszerű leírása is. Tehát a legjobb szakembereink fogtak össze, hogy a Magyar Helikon igényes és korszerű bibliofil sorozatában a középkori magyar művészet egyik legkiemelkedőbb alkotásával megismertessék az olvasóközönséget.

A szándék keresztülvitele nem egyforma mértékben sikerült. A szöveg teljességét a képanyag teljességének kellett volna követnie, hiszen a magyar múlt ismerete szempontjából Meggyesi Miklós miniatúráinak legalább olyan jelentősége van, ha ugyan nem nagyobb, mint az 1358-ban összeállított szövegnek. Ez utóbbival kapcsolatban a fordító még tovább is ment. Helyes, hogy nem elégedett meg a csonka krónika szövegének közlésével, hanem a Zsámboky kódex és a Turóczi krónika segítségével kerekítette ki Kálty Márk ráánkmaradt írását. Az is csak helyeselhető, hogy a jegyzetekben Műgelné Henrik bővebb német krónikájának II. Gézára, Lászlóra, Istvánra vonatkozó szövegét is olvashatjuk.

A szövegközléshez csatlakozik Kardos Tibor pompás kis tanulmánya, amely a krónika helyét jelöli ki a középkori irodalmunkban, finoman elemelve írójának szerkesztői értékeit, írói vénáját, s megmutatva, miként formálja a kor és a királyi udvar törekvése, politikája a körében élő szerzetes munkáját.

Ugyancsak átfogó és a lényegét tömören elemző tanulmány Berkovits Ilonáé, aki kétségtelenül ma a Képes Krónika leghivatottabb kommentátora, s összefoglalását javarészt saját kutatása eredményeire támaszkodva írhatta meg. A két bevezető tanulmánnyal szemben csak egy kívánságunk lehet. El kellene dönteni, hogy azt az uralkodót, akinek az udvarában ez a magas színvonalú történeti, művészeti alkotás — sok száz mással

együtt — megszületett, hogyan is tiszteljük. Anjou Lajos, I. Lajos, Nagy Lajos megnevezés váltakozik, ami egymagában mutatja nemcsak a bizonytalanságot, hanem azt is, hogy a szerzők aligha értenek egyet az elkereszteléssel. Szerénytelenség itt javaslatot tenni, de én Petőfivel tartanék, megmaradva a megszokott elnevezésénél.

Hiányérzete támad azonban az olvasónak a képek számát és reprodukálását illetően. A képaláírások hiánya a laikus olvasó számára alighanem bizonytalanságot okoz, hiszen még a szakember sem ismeri fel a lapokat azonnal, legfeljebb a kis képeket tárgyuk szerint visszakeresheti Berkovits Ilona leírásában. Nagyobb hiányosság az, hogy mindössze 28 lapot reprodukálnak, abból a 91-ből, melyeken a krónikában miniatúra, vagy díszes iniciále van. Egy harmadát sem kapjuk tehát a kis képeknek, pedig a teljes krónika szöveg mellett ez kívánatos lett volna. A képek egy része színes reprodukcióban való közlése jó fogalmat ad az olvasónak a krónika illusztrációjának gazdagságáról. Itt a reprodukció is sikerült. Nem mondhatjuk ugyanezt az egyszínű képekre.

A színesekkel ellentétben mindig az egész kódex-oldalt reprodukálják s bizony nem a legnagyobb sikerrel. Úgy látszik, már a klisékhez készített új felvételek sem voltak a legjobbak, a lenyomatok viszont sötétek, távolról sem adják vissza a kis képek szépségét, tónusait, rajzi biztonságát. A kódexlapok egészének reprodukálása az ilyen jellegű könyvben úgy veljünk túlzás volt. Ez egy méret-helyes faksimile kiadás feladata. A fölösen reprodukált írott szövegek helyett ha a képeket kapjuk, alig került volna többbe a klisé költség és a teljes szöveget, és képanyagot mondhatta volna magáénak az olvasó. Ezt a feladatot előbb vagy utóbb elvárjuk a magyar könyvkiadástól, hiszen mindmáig adósság. (Toldy Ferenc kiadásában a képek a Bicsérdi-féle másolatról készültek, így mai napig nincs egy teljes képes kiadás, míg a szövegnek — ha jól emlékezem — ez a harmadik teljes fordítása.) A képek nyomásával ellentétben a szöveg izléses és gondos tipográfája, a finom papír valóban bibliofil igényességre mutat és méltó a fiatal kiadó eddigi szép könyveihez.

DERCSÉNYI DEZSŐ

AZ 1959. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította :

DR. GÖNCZI ÉVA, B.—DR. SZABÓ ERZSÉBET

Tartalomjegyzék

ÁLTALÁNOS RÉSZ	154
ESZTÉTIKA	154
IKONOGRÁFIA	154
A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK	154
MŰVÉSZETI ÉLET	
a) Általános cikkek	154
b) Művészeti oktatás	155
c) Művésztelepek	155
d) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, szakosztályok, társulatok	155
ÉPÍTÉSZET	156
VÁROSRENDEZÉS, VÁROSTERVEZÉS, HELYTÖRTÉNET	156
MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELME	157
KERTMŰVÉSZET	159
SZOBRASZAT	159
FESTÉSZET	160
GRAFIKA, RAJZ	162
IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET	
a) Általános cikkek	162
b) Ötvösség, ón-, fegyver-, óra-, vas- és bronzművesség	163
c) Érem, pénz	163
d) Textil, szőnyeg, viselet, hímzés, horgolás, kötés	163
e) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik	163
f) Bútor, fa- és csontfaragás	163
g) Díszlet	163
h) Nyomdatörténet — könnyvművészet	163
MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MÚZEOLÓGIA	164
RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS	164
KIÁLLÍTÁSOK	
a) Egyéni	165
b) Csoportkiállítások	166
c) Magyar kiállítások külföldön	169
KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON	170
a) Egyéni kiállítások	170
b) Csoportkiállítások, gyűjtemények kiállítása	170
MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL	171
KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE	172
NEKROLÓG	174
BIBLIOGRÁFIÁK	174
KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI	174
AZ 1956—1958. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJÁBÓL, KIMARADT MŰVEK PÓTJEGYZÉKE	174

ÁLTALÁNOS RÉSZ

- A Magyar Tanácsköztársaság művelődéspolitikája. Válogatott rendeletek, dokumentumok, cikkek. Gondolat, Bp. 1959. 381 o. Ism.: Z. L.: Könyvbarát (1959) 9. évf. 8. sz. 368. o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 8. sz. 625. o.
- Aradi Nóra, Vita Moszkvában a magyar képzőművészetről. Magyar Nemzet (1959) ápr. 19.
- B. E., Épületek, műemlékek, emberek. Jövő Mérnöke (1959) 6. évf. 30. sz. szept. 21. Képekkel.
- Balogh Jenő, A vizualitásról. Rajztanítás (1959) 1. évf. 1. sz. 3—9. o.
- Bezzegh Zoltán, A fénykép szerepe képzőművészeti életünkben. Jelenkor (1959) 3. sz. (febr.) 90—92. o.
- Bögel József, A Fazekas (Mihály) kultusz története Debrecenben. (festményekről, szobrokról.) Alföld (1959) 10. évf. 2. sz. 134—139. o.
- cs -, (Cselényi József), Megyénk képzőművészetének hű tükré... Szolnoki Néplap (1959) 129. sz.
- Emlékezés régi májusokra. Válaszok a Magyar Ifjúság körkérdésére. (Kisfaludi-Stróbl Zsigmond, Pór Bertalan.) Magyar Ifjúság (1959) ápr. 30. Képekkel.
- Farkas Zoltán, Réflexions sur la situation de l'art hongrois dans l'art européen. — Képzőművészetünk és Európa. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 11—20. o. Képekkel. — 121—129. o. Képekkel.
- Fekete Lajos, Egy vidéki tórodal. A XVI. században. M. Tud. Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei I. oszt. (1959) 15. köt. 1—2. sz. 87—106. o.
- Fischer Ernő, Kép és néző. Rajzoktatás (1959) 1. évf. 5. sz. 17—18. o.
- Fischer Ernő, A képzőművészeti kultúra néhány kérdése. Munka (1959) jún. Képekkel.
- Gách Marianne, Együtt ül, beszélget és álmodozik „három nagy” (Csók István, Márfy Ödön és Vedres Márk). Ország-Világ (1959) okt. 7. Képekkel.
- Garami László, Kritika a kritikáról. Pestmegyei Hírlap (1959) nov. 15.
- Garami László, A térlátás, ábrázolás és művészi ízlés abcéje. Rajztanítás (1959) 1. évf. 4. sz. 2—4. o.
- Hajnóczy Gyula, Térszemlélet a képzőművészetben és az építészetben. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 97—100. o. Ábrákkal.
- Hermann Imre—Hermann Alice, Az első tíz év. A gyermek lelki élete magyar írók, művészek, tudósok önéletrajzában. Tankönyvkiadó, Bp. 1959. 278 o. — 20 cm.
- Izsák Mihály, Mi a giccs? Komárom Megyei Dolgozók Lapja (1959) jan. 31.
- József Farkas, Jegyzetek a Tanácsköztársaság művelődési politikájáról. Népművelés (1959) 6. évf. 2. sz. 6. o. Képekkel.
- k -, Irodalom és művészet a Tanácsköztársaság idején. A Könyvtáros (1959) 9. évf. 4. sz. 273—274. o.
- A képzőművészeti modernizmus és az ismeretterjesztés elvi problémái. Válság (1959) 142—144. o.
- Keresztes József, A művészet és a művész. Dunántúli Napló (1959) aug. 30.
- Keresztury Dezső, A tanító nevelő kiállításokról. Népművelés (1959) 6. évf. 11. sz. 14—15. o. Képekkel.
- Kiss Sándor—Lengyel István, Országos magyar hadifogoly emlékek. Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve (1959) 27—54. o. Képekkel. (Franciayelvű kivonat: 149—150. o.)
- Kós Lajos, A Tanácsköztársaság képzőművészeti kultúrája. Népművelési Intézet, Ház soksz. Bp. 1959. 22 o. 6 t. — 29 cm. (Művészeti szakköri útmutató 1.)
- Molnár László, Junge ungarische Künstler. — Jeunes artistes hongrois. Műcsarnok, Globus ny. Bp. 1959. 12 lev. — 22 cm.
- Móricz Zsigmond, Irodalomról, művésztől I—II. köt. Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1959. 492 (2) o., 494 o. — 20 cm. — Ism.: Botyán János: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 5. sz. 475—476. o. — Tóth Sándor: Kortárs (1959) 3. évf. 8. sz. 283—288. o.
- Műrell József, Kép sokszorosításunk. Magyar Grafika és Papíripar Évkönyve (1959) 102—106. old.
- Nagy Elemér: A lakásberendezési műhely. A Jövő Mérnöke (1959) 6. évf. 38. sz. nov. 16.
- Oelmacher Anna, Halálra van-e ítélve az absztrakt művészet? Az „Arts” című párizsi hetilap ankétjához. Élet és Irodalom (1959) aug. 14.
- Pável Jánosné, A modern művészet ötven éve. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 2. sz. 45—51. o. Képekkel.
- Pogány Ö. Gábor, Giccsárakad az utcán. Magyar Ifjúság (1959) júl. 11.
- Rényi Péter, Utak, formák, lehetőségek. Népszabadság (1959) nov. 29.
- Rigó János, Ismerkedjék az olvasó Tallós P. István mosonmagyaróvári képzőművésszel. Kisalföld (1959) ápr. 24.
- S.B., Tűnjének el a giccsok! Keletmagyarország (1959) jún. 27.
- S. I., „Tanulmányúton” képek, festmények, emberek között. Délmagyarország (1959) jan. 15.
- Szeles Zoltán, A Tanácsköztársaság szegedi művész-mártírjai. (Gergely Sándor szobrászművész, Kukuvezet Nana festőművész.) Délmagyarország (1959) ápr. 2.
- Tillai Ernő, A képszerűség. Jelenkor (1959) 2. évf. 2. sz. (ápr.) 90—95. o.
- Uherkovich Gábor, Marsili (Marsigli Luigi Ferdinando) — hazánk egykori nagy kutatója. Jászkunság (1959) 5. évf. 3. sz. 128—131. o. Képekkel.
- Új irányzatok a képzőművészetben. Beszélgetés Simon Béla festőművésszel a modernizmusról, a főváros és a vidék kapcsolatáról. Dunántúli Napló (1959) júl. 23.
- Zsikó Gyula, Alkotás lélektani problémák. Jelenkor (1959) 2. évf. 3. sz. (jún.) 88—92. o.

ESZTÉTIKA

- Dési Huber István, A művészetről. Az előszót írta: Oelmacher Anna. Képzőművészeti Alap, Alföldi ny., Debrecen, Bp. 1959. 132 o. — 20 cm. (A művészettörténet forrásai.)

- Dombi József, Az esztétikai szemlélet fejlesztése a népművelésben. 3. A művészi szépről. Népművelés (1959) 6. évf. 8. sz. 13. o. Képekkel.
- Gelencsér Géza, A szocialista realizmus főbb esztétikai problémái. Jelenkor (1959) 3. sz. (febr.) 76—85. old.
- Gere Mária, Gondolatok a neorealizmus esztétikájáról. Kortárs (1959) 3. évf. 6. sz. 926—932. o.
- Gyárfás Imre, A szocialista realizmus kérdései. — Esztétikai mozaikok. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 3. sz. 105—110. o.
- Kálnai Jolán, Gribovszkiné, Az eszmei és a művészi a szocialista realizmusban. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 3. sz. 110—112. o.
- Kuzmányi Gusztáv, Eszmei tisztaság, művészi igény. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 107—112. o.

IKONOGRÁFIA

- Rózsa György, A magyar történelmi festészet témáinak barokk feloldozásai. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 275—281. o. Képekkel.
- Rózsa György, Régi magyar csataképek. Bp. 1959. Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Múzeum. 11 old., 27 t. — 30 cm. (A M. N. Múz. történeti emlékei.)
- Végh János, Adatok táblaképfestészetünk ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 143—153. o. Képekkel.

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE, MŰVÉSZETTÖRTÉNESEK

- Andai Pál, A mérnöki alkotás története. Műszaki Kiadó, Bp. 1959. 360(4) o., 1 t., 2 térk. — 24 cm. Ism.: T. O.: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 10. sz. 800. o.
- B. N. E., Születésnapj köszöntésén a 90 esztendő Lyka Károlynál. Hetfői Hírek (1959) jan. 5.
- Banner János, Rómer Ferenc Flóris. — Ferenc Flóris Rómer. Arrabona. 1959. 1. köt. 7—23., 24—26. o.
- Bona István, Magyarországi művészet a honfoglalásig. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 55 o. — 17 cm. (Művészettörténet 19.)
- Bölmöi György, A 90 éves Lyka Károly. Élet és Irodalom (1959) jan. 9. Képekkel.
- Dombi József, Művészettörténet a gimnáziumok 4. humán oszt. számára. (A szómagyarázatokat és a névmutatót Bednarik Ilona készítette.) Kísérleti tankönyv. 3. kiad. Tankönyvkiadó, Athenaeum ny. Bp. 1959. 338 o. — 24 cm. Ism.: Sz. Vida Mária: Társadalmi Szemle (1959) 14 évf. 4. sz. 106—111. old.
- Dombi József, Módszertani útmutató a művészettörténet tanításához az általános gimn. 4. osztályában. Tankönyvkiadó, Felsőökt. Jegyzetell. soksz. Bp. 1959. 62 o. — 20 cm. Ism.: Domokos Imre: Rajztanítás (1959) 1. évf. 5. sz. 31—32. o.
- Domokos Imre, A szocialista realista művészet történelmi kialakulása és jelentősége. Történelemtanítás (1959) 4. évf. 3. sz. 12—18. o.
- Dutka Mária, Látogatás a kilencvenéves Lyka Károlynál. Magyar Nemzet (1959) jan. 4. Képekkel.
- Entz Géza, A magyarországi gotika kutatásának legújabb eredményei. Művészettörténeti Értesítő (1959) 304—311. o.
- Entz G[é]za, Die Gotik in Ungarn. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1—2. 217—232. o. Képekkel.
- Entz Géza, A középkori Magyarország művészete. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 52 o. 17 cm. (A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai. Művészettörténet 26.)
- Farkas Zoltán, Elek Artur. Könyvbarát (1959) jún. 269—270. o.
- Farkas Zoltán, A romantika festészete és szobrászata. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 49 o. — 17 cm. (A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai. Művészettörténet 47.)
- Fejős Imre, A művészettörténet stíluskorszakai. IV. a renaissance. V. a barokk művészet. VI. Klasszicizmus. VII. a romantika. VIII. A realizmus és a formalizmusok kora. Foto (1959) 6. évf. 2. sz. 63—65. o., 3. sz. 105—107. o., 4. sz. 134—136. o., 5. sz. 185—187. o., 6. sz. 214—216. o. Képekkel.
- [havas] [Havas Lujza], Lyka Károly 90 éves. Népszava (1959) jan. 4.
- Kampis Antal, Az impresszionizmus. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 99 (2) old. — 17 cm. (Művészettörténet 53.)
- Körner Eva, Künstler der ungarischen Räterepublik. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1—2. 169—191. o. Képekkel.
- Lyka Károly 90 éves. Hajdú Biharmegyei Napló (1959) jan. 4.
- Máté György, A Tanár Úrnál, születésnapon (Lyka Károly). Népszabadság (1959) jan. 4. Képekkel.
- Németh Lajos, Képzőművészetünk a XX. század elején. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 99 o. — 17 cm. (Művészettörténet 56—57.)
- Radocsay Dénes, Magyarországi reneszánsz művészet. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 51 o. — 17 cm. (A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai. Művészettörténet 34.)

MŰVÉSZETI ÉLET

a) Általános cikkek

- Alexovics László, Miért alszik a győri képzőművészeti élet? — Hozzászólás a vitához. Kisalföld (1959) jan. 3.
- Átadták a brüsszeli művészet díjakat. Esti Hírlap (1959) márc. 11. — Magyar Nemzet (1959) márc. 11.
- Bajor Nagy Ernő, Évente csaknem másfélmillió érdeklődő látogatja Budapest huszonhárom múzeumát. Hetfői Hírek (1959) aug. 24.
- Bence Gyula, A rajzpedagógiai kongresszus után. Rajztanítás (1959) 1. évf. 4. sz. 1—2. o.

Berecz András, Színek és formák költői. Képzőművészet Szabolcs-Szatmár megyében. Népművelés (1959) 6. évf. 1. sz. 29. o. Képpel.

CS. I., Mikor lesz képtára Győrnek? Magyar Nemzet (1959) jún. 26.

Csáky Lajos, Üzemi, községi kiállítások, ezzel nagyszabású csoportkiállítás megnyitása képzőművészeinek terveiben. (Bács megye.) Petőfi Népe (1959) aug. 23.

Desséry László, A paraszt — Párizsról. Csongrád megyei Hírlap (1959) okt. 25.

Fehér Pál, A soproni művésztelepről, avagy nekrológ egy füstbe ment tervről. Kisalföld (1959) aug. 8.

G. L., Néhány megjegyzés a Pest megyei képzőművészeti kiállítás megnyitása előtt. Pest megyei Hírlap (1959) dec. 18.

G[erő] L[ászló], Építészettörténeti és műemlékvédelmi konferencia a Magyar Tudományos Akadémia építészettörténeti és elméleti főbizottságának és településtudományi főbizottságának rendezésében. (Budapest-Sárospatak, 1959. jún.) Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 236—237. o.

Granasztói Pál, Beszámoló a Mesteriskola III. ciklusa 1958—59. évi tanulmányi munkájáról. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5—6. sz. 204. o.

Gyöngyösi Nándor, Közgylésre készül a Képzőművészek Országos Szövetsége. Az ideiglenes vezetőség a szövetség céljairól. Népszabadság (1959) febr. 13.

Kaposvári Gyula, Az 1959. évi képzőművészeti krónikája. (Szolnok város és megye művészeti életéről.) Szolnokmegyei Néplap (1959) dec. 25. Képpel.

Képzőművészet és az új közönség. Magyar Nemzet (1959) dec. 14. Kiosztották az 1959. évi művészeti díjakat. Népszava (1959) apr. 4.

Kiss Sándor, Művészeti élet a Tanácsköztársaság idején. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 297—303. o. Képpel.

Kiváló és érdemes művész címetek adományozott az Elnöki Tanács. Népszabadság (1959) apr. 4.

Koncz István, Gondolatok, tervek, alkotó feladatok... Ankét a képzőművészeti helyzetről. Középdunántúli Napló (1959) júl. 4.

L. I., Képzőművész találkozók Balatonlelén. Somogyi Napló (1959) jún. 30.

Lőrinc Loránd, Képzőművészeink feladatiról. Kisalföld (1959) jan. 18.

Magyar képzőművészeti kiállítások külföldön. A Múcsarnok tervei. Népszabadság (1959) febr. 22.

Magyar művészek számos díjat nyertek a VIT-en. Népszava (1959) aug. 4. — Magyar Nemzet (1959) aug. 4.

Marjalaki Kiss Lajos, Adatok Miskolc képzőművészeti múltjához. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 56—58. o.

Megalakult a Magyar Nemzeti Galéria baráti köre. Magyar Nemzet (1959) júl. 2.

Megyenek képzőművészetének fejlődéséről tanuskodnak a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára beérkezett pályaművek. Komárom Megyei Dolgozók Lapja (1959) márc. 25.

Munkácsy Mihály-díj. Esti Hírlap (1959) apr. 4.

Munkások és képzőművészek találkozója a Múcsarnokban. Népszabadság (1959) apr. 29.

Műtermlátogatáson. Megyénk képzőművészei megörökítik a Tanácsköztársaság, a megye munkásmozgalmának eseményeit. Fejérmegyei Hírlap (1959) márc. 15.

Művészeink tovább mélyítik a munkásokkal és a paraszttal kiépített kapcsolataikat. Népszabadság (1959) apr. 12.

[női], Több mint kétszáz képzőművészeti kiállítás lesz ebben az évben. Alkotóművészeink a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára készülnek. Beszélgetés a képzőművészeti ösztöndíjakról. Esti Hírlap (1959) jan. 7.

Szeles Zoltán, Vásárhelyi művészet 1958-ban. Csongrád megyei Tanulmányok (1959) 1. sz. 43—52. o. Képpel.

Tóth Ervin, Hajdúbüdörmény képzőművészeti múltja és jelene. Alföld (1959) 10. évf. 1. sz. 106—112. o.

Ujlaki László, Néhány adat nemzeti hagyományaink ápolásáról (múzeumlátogatás, műemlékvédelem, a Nemzeti Galéria megalapítása stb.). Népszabadság (1959) dec. 25.

V. A., Képek, szobrok, nézők, vásárlók. Magyar Nemzet (1959) dec. 30.

Vajkai Aurél, Megyei képzőművészeti kiállításokról (Veszprém vm.). Középdunántúli Napló (1959) aug. 16.

Vajna Éva, Képzőművészkörök táborozása Tokajon. Népművelés (1959) 6. évf. 9. sz. 27. o. Képpel.

Varga Mihály, Képzőművészeti életünk. Petőfi Népe (1959) okt. 18.

VIT pályázatok eredménye. Magyar Ifjúság (1959) jún. 27.

b) Művészeti oktatás

A képzőművészeti modernizmus és az ismeretterjesztés elvi problémái. Valóság (1959) 1. sz.

Balogh Jenő, Világnezet és vizuális nevelés. Rajztanítás (1959) 1. évf. 4. sz. 4—12. old.

Bárdos Gyula, Két rajzóra kétféle eredménye. Köznevelés (1959) 15. évf. 20. sz. Melléklet. I—III. Ábrákkal.

Bencze György, Diszítőjellegű rajz a IV. osztályban. Köznevelés (1959) 15. évf. 19. sz. Melléklet. V—VI. Ábrákkal.

Dombi József, Az esztétikai szemlélet fejlesztése a népművelésben. 2. Mit adjunk? 4. Az előadások módszertani elvei. 5. Az előadások módszertani elvei (II.) 6. A szemléltetés. Népművelés (1959) 6. évf. 7. sz. 10. o., 9. sz. 11. o., 10. sz. 24. o., 11. sz. 27. o. Képpel.

Domonkos Imre, A művészettörténet szerepe a nevelésben. Köznevelés (1959) 15. évf. 19. sz. 439—440. o.

Fónyad Ernő, Az ifjúság rajzoktatása és esztétikai nevelése. Köznevelés (1959) 14. évf. 13. sz. 305—306. o.

Gáspárdy Sándor, A rajzoktatás Győr-Sopron megyei problémái. Rajztanítás (1959) 1. évf. 2. sz. 14—17. o.

Gévai Antal, A kompozíció tanításának problémái. Rajztanítás (1959) 1. évf. 4. sz. 16—19. o.

Gévai Antal, A szabad formák felhasználása a rajztanításnál. Rajztanítás (1959) 1. évf. 2. sz. 3—6. o.

Gyertyán Ervin, Sokoldalúbb esztétikai nevelést. Élet és Irodalom (1959) nov. 27.

Juhász Antal, Rajztanításunk a világnezetű nevelés szolgálatában. (Rajztanítás) 1959. 1. évf. 3. sz. 20—24. o.

Maksay László, Haladó hagyományaink. Rajztanítás (1959) 1. évf. 3. sz. 31—32. o., 4. sz. 24. o.

Nagy Elemér, Feladatok az építészoktatásban. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 311—317. o. Képpel.

[Ónody], „Pesti Rajzoló Iskola”. Falusi Vasárnap (1959) apr. 5.

Padl Ákos, Orsz. Rajzpedagógiai Kongresszus. Köznevelés (1959) 15. évf. 14—15. sz. Melléklet. Képpel.

Ráthonyi Lajosné, Az alkalmazott rajzok munkakerete. Köznevelés (1959) 15. évf. 21. sz. Melléklet. IV—VI. Ábrákkal.

Schola Nationalis 1779. Száznyolcvan éves múlt örököse az Ipari és Képzőművészeti Gimnázium. Esti Hírlap (1959) febr. 1.

Török Tiadár, Rajzpedagógiai Kongresszus. Pedagógiai Szemle (1959) 9. évf. 9. sz. 898—899. o.

Vajkai Aurél, A művész neveléséről. Hozzászólás a képzőművészeti vitához. Középdunántúli Napló (1959) febr. 8.

Vörös Imre, Nevelés a rajzoktatás útján. Felsőoktatási Szemle (1959) 8. évf. 9. sz. 553—556. o.

Xantus Gyula, Az esztétikai nevelés, politéchnikai képzés és rajztanítás néhány problémája. Pedagógiai Tudományos Intézet Információs Lapja (1959) 4. sz.

Xantus Gyula, A korszerű szocialista rajzoktatás feladatrendszere és tartalma az általános képző alap- és középfokú iskolában. Rajztanítás (1959) 1. évf. 5. sz. 1—10. o.

Xantus Gyula, A Tanácsköztársaság rajzpedagógiai törekvései. Rajztanítás (1959) 1. évf. 2. sz. 7—13. o.

Xantus Gyula, Az új általános iskolai rajzi tanterv téves értelmezésének tapasztalatai. Rajztanítás (1959) 1. évf. 1. sz. 10—28. o. Képpel.

c) Művésztelepek

[f. r.], Őszi vázlat a nagymarosi alkotóházról. Magyar Nemzet (1959) okt. 20.

G. L., Művésztelep születőben. (Csobánkán.) Pest megyei Hírlap (1959) aug. 7. Képpel.

K. Gy., Milyen feladat várt a szolnoki művésztelepre a Tanácsköztársaság művelődéspolitikájában? Szolnokmegyei Néplap (1959) júl. 12.

K. N., Állami gazdaság a festészetért. (Szirák Áll. Gazd.) Nógrádi Népiújság (1959) aug. 12.

Kezdeményezések egy szegedi képzőművészeti alkotóház megteremtésért. Délmagyarország (1959) dec. 25.

SB., Hagyománya van a nyíregyházi képzőművész szakkörnek. Ifjú „mesterek” sikerei. Keletmagyarország (1959) márc. 17. Képpel.

Supka Magdolna, B[ényiné], Gondolatok a szolnoki művésztelep múltjáról és jelenéről. Jászkúnsg (1959) 5. évf. 3. sz. 132—134. o.

V. É., A Dunakanyar művészeti otthona (Nagymaros). Pest megyei Hírlap (1959) okt. 20. Képpel.

V. É., Fjatal festőművészek a nagymarosi alkotóházban. Magyar Ifjúság (1959) okt. 17. Képpel.

Várnagy József, Mit alkotnak a képzőművészek a Tanácsköztársaság évfordulójára? Látogatás a zsenyei alkotóházban. Magyar Nemzet (1959) febr. 5.

d) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, szakosztályok, társulatok

B. A., A Munkácsy Mihály Képzőművészeti Kör. Sztálinvárosi Hírlap (1959) márc. 6.

Entz Géza, A Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1958. évi működése. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 155—156. o.

Gy. N., A Képzőművészeti Szövetség tervei. Pogány Ö. Gábor főtákar a megoldandó feladatokról. Népszabadság (1959) okt. 13.

A képzőművészeti Munkacsoport vezetőségi ülése. Izzadjuk a képzőművészeti vitát. Kisalföld (1959) jan. 5.

Kísérletezés és korszerűség (a Magyar Képzőművészek Szövetsége célkitűzéseiről.) Magyar Nemzet (1959) jún. 27.

A Magyar építőművészek célja az építészeti fejlesztése, a szocializmus építésének szolgálata. Megtartotta közgyűlését és III. konferenciáját a Magyar Építőművészek Szövetsége. Népszabadság (1959) okt. 28.

A Magyar Építőművészek Szövetsége tájékoztatója 1958. évi munkájáról. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 1—2. sz. 79—80. o.

A Magyar építőművészek Szövetsége tájékoztatója 1959. I. félévi munkájáról. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 282. old.

A Magyar Építőművészek Szövetségének III. konferenciája és (IV.) Közgylése. Jövő Mernőke (1959) 6. évf. 36. sz. nov. 2.

A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztálya vezetőségének határozata. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 76. o.

Major Máté, Negyedszázada alakult a Szocialista Képzőművészek Csoportja. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 3—4. sz. 133—134. o.

Megalakult a Magyar Képzőművészek Szövetsége. Népszabadság (1959) jún. 23. — Magyar Nemzet (1959) jún. 23. — Népszava (1959) jún. 23.

Női Ilona, Sok a műgyűjtő — „divat” az éremgyűjtés. Nyolcvan éves a Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat. Esti Hírlap (1959) jan. 9.

Újjalakult a Magyar Képzőművészek Szövetsége. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5—6. sz. 202—203. o.

Vincze Oszkár, A Magyar Építőművészek Szövetsége IV. közgyűlése. Építésügyi Szemle (1959) 12. sz. 380. o.

- Bérces István, Motel-építkezés. Magyar Építőipar (1959) 8. évf. 9. sz. 443–469. o. Képekkel.
- Bonta János, Új vonások a modern építészetben. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7–8. sz. 253–258. o. Képekkel.
- Budapesti Városerőptési Tervező Vállalat. Tervek és fényképek 1949–1959. Szerk. Gyöngyösi István, Rojkó Ervin. Kossuth ny., Bp. 1959. 42 lev. — 33 cm.
- Csákö Gyula, Az építkező sámsónházi gyülekezet. (A régebbi ev. templomok története.) Evangélikus Élet (1959) 43. sz. okt. 25.
- Dianóczky János—Mohácsi István, Építészeti rajz és rajzolás. Műszaki Kiadó, Bp. 1959. 127 o., 52 t. — 24 cm.
- Az Építészeti Minisztérium Lakóterv Típustervező Irodájának 1958. évben végzett munkája. (— MNOT 200—57 jelű sorozat módosított iránytervei.) Bev. Hámori István. Házi soksz. Bp. 1959. 5,36 lev. — 20 cm.
1959. évi Kossuth és Ybl-díjas építésszek. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5–6. sz. 139. o.
- Flach János, A Gellért Szálló újjáépítése. Magyar Építőművészet (1959) 5–6. sz. 190–191. o. Képekkel.
- (Gazda Anikó), Petőmihályfa. Szőlőhegyi pinck. Lakóépítéstervező Vállalat. soksz., Bp. 1959. 20 o., 7+4+20 t. — 29 cm.
- Gerő László, Az építészeti stílusok. 2. átd. kiad. Gondolat, Athenaeum ny., Bp. 1959. 148 old., 8 t. — 24 cm.
- G[erő] László, Néhány építészeti belsőter-problémáról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 119–121. o.
- Gerő László, Útburkolatokról. Műemlékvédelem (1959.) 3. évf. 2. sz. 101–110. o. Képekkel.
- Granasztói Pál, Nemzetközi építésszinkongresszus Moszkvában. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 77–78. o. Képekkel.
- Hábel György, Százéves a Miskolc-Tiszai pályaudvar. Borsodi Műszaki Élet (1959) 2. sz. (ápr.-jún.) 1. o. Képpel.
- Hevesy Sándor, Eger építészete a török idők után. II. Hevesmegyei Népiújság (1959) okt. 9.
- K. M., Emlékezzünk Bodor Péterre. Újítók Lapja (1959) okt. 5.
- Karner Agoston, Cölöpökre épített kiskörösi templom. Evangélikus Élet (1959) dec. 20. Képpel.
- Lajos Árpád, Népi házdíszítés Sajóvelezden. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 59–64. o. Képekkel.
- Lyka Károly, A barokk építészet. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 2. sz. (jan. 11.) 47–52. o. Képekkel.
- Lyka Károly, A legutóbbi évszázad építészete. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 10. sz. (márc. 4.) 303–308. o. Képekkel.
- Lyka Károly, Klasszicizmus és romantika az építészetben. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 7. sz. (febr. 11.) 207–212. o. Képekkel.
- Major Máté, Feszl Frigyes. Építészeti Szemle (1959) 4. sz. 114–116. o. Képekkel.
- Major Máté, Hild József. Építészeti Szemle (1959) 3. sz. 86–88. o. Képekkel.
- Major Máté, Kozma Lajos. Építészeti Szemle (1959) 8. sz. 247–248. o. Képekkel.
- Major Máté, Lajta Béla. Építészeti Szemle (1959) 7. sz. 220–221. o. Képekkel.
- Major Máté, Lechner Jenő. Építészeti Szemle (1959) 6. sz. 187–188. o. Képekkel.
- Major Máté, Molnár Farkas. Építészeti Szemle (1959) 9. sz. 289–290. o. Képekkel.
- Major Máté, Nagy magyar építésszek. Utószó. Építészeti Szemle (1959) 10. sz. 317–320. o. Képekkel.
- Major Máté, Péchy Mihály. Építészeti Szemle (1959) 1. sz. 14–25. o. Képekkel.
- Major Máté, Pollack Mihály. Építészeti Szemle (1959) 2. sz. 52–54. o. Képekkel.
- Major Máté, Ybl Miklós. Építészeti Szemle (1959) 5. sz. 148–150. o. Képekkel.
- Major Máté, A szocialista építőművészet aktuális problémái. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények (1959) 3. köt. 3–4. sz. 289–296. o.
- Merényi Ferenc, Romantikus és eklektikus építészet. Gondolat, Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 49 o. — 17 cm. (Művészettörténet 46.)
- Nagy Elemér, Gondolatok az építészet új vonásairól. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7–8. sz. 260. o.
- Nagy Zoltán, Luxusvillától a szőnyegházig. Borsodi Műszaki Élet (1959) 1. sz. 12–14. o. Képekkel.
- Pogány Frigyes, Szobrászat és festészet az építőművészetben. Munkatársak: Balázs Éva és Szentkirályi Zoltán. Műszaki Kiadó, Athenaeum ny., 469 o. — 25 cm.
- Schoen Arnold, Ceresola Capo maestro budai korszaka. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 56–60. o.
- Szalai Imre, A Falászbástya alkotója halálának évfordulójára (Schulek Frigyes). Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 9–10. sz. 319. o.
- Szécsi Antal, Az újjáépülő Örökimádástemplom (Bp. templom története). Katolikus Szó (1959) 3. évf. 14. sz. jún. 28.
- Szentkirályi Zoltán—Dékshy Mihály, Az építészet rövid története. 2. jav. kiadás. Műszaki Kiadó, Bp. 1959. 178 o., 357 o. ábra, 573 kép. — 29 cm.
- Az új Ybl Miklós-díjasok. Népszabadság (1959) ápr. 4.
- Új oltár a tokaji templomban. Katolikus Szó (1959) 3. évf. 12. sz. máj. 31.
- Y —, Cassano József, a miskolci színház építője. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 16–21. o.
- Ybl-díjasok. Műszaki Élet (1959) ápr. 16. Képekkel.
- Zádor Anna, A magyarországi klasszicizmus kialakulásának európai előzményei. Magyar Tudomány (1959) 66. köt. Új folyam. 4. köt. 10. sz. 523–531. o. Képekkel.
- Zádor Anna, Some Problems of the Development of Classicism in Architecture. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1–2. 135–168. o. Képekkel.
- Balassa Iván, Németfalvak a Tokaj-Hegyalján. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 42–45. o. Képekkel.
- A Balaton fővárosa. (Keszthely). Jövendőnk (1959) 3. évf. 6. sz. febr. 8. Képekkel.
- Bálint Sándor, Szeged városa. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny., Bp. 1959. 171 o., 1 térk. — 24 cm. Ism.: -or - : A Könyvtáros (1959) 9. évf. 6. sz. 479. o.
- Bede Piroksa, Mosonmagyaróvár — határvárosunk. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 11. sz. 334–338. o. Képekkel.
- Bél Mátyás, Hungariae Novae Notitiae Membrum III. De Sabaria. (Szombathely.) Közzétesszi: B. Thomas Edit és Prokopp Gyula. Vasi Szemle (1959) 2. köt. 37–57. o. Képekkel.
- Boronkai Pál—Füredi Oszkár—Tompos Ernő, Hozzászólás Winkler Oszkár. A soproni belváros szanálásának egyik fontos kérdéséről a cikkéhez. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 60–64. o. Képekkel.
- Borsos Béla—Sóder Alajos—Zádor Mihály, Budapest építészettörténete, városképei és műemlékei. Műszaki Kiadó, Bp. 1959. 335 o., 3 mell. — 29 cm.
- Brenner János, Szombathely városépítészettörténete a XIX. század második felétől az első világháborúig. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények (1959) 1–2. sz. 131–189. Ism.: Takács Ferenc: Vasi Szemle (1959) 2. köt. 99–101. o.
- Budapest Régiségei XIX. A Budapesti Történeti Múzeum Évkönyve. Szerk. Gerevich László. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1959. 402 o., 4 mell. — 29 cm.
- Dankó Imre, A Körösköz-bihari hajdúság. Erkel Ferenc Múzeum, BmNyV. Gyula 1959. 71 old., 1 térk. — 20 cm. (A Gyulai Erkel Ferenc Múzeum Kiadványai 8–9.)
- Debreceni utikálauz. Összeáll. Fördögh Béla. Munkatárs: Bögel József, Komoróczy György, Tunyogi János. A város térképét rajzolta Vadász János. Idegenforg. Hivatal, Alföldi ny., Debrecen 1959. 108 o., 1 térk. — 19 cm.
- Dénesi Ödön, Pécs nyugatvárosrésze. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 3–4. sz. 83–103. o. Képekkel.
- Dömötör Sándor, Potyondi dűlőnevek. Soproni Szemle (1959) 13. évf. 3. sz. 176–279. o.
- Fábián István, Sárvár két évtizede irodalmunkban. Jelenkor (1959) 2. évf. 4. sz. (aug.) 98–101. o.
- A Ferencváros (Bp.) története. Szerk. Xantus Zoltán. Bp. 1959. MSZMP IX. ker. Bizottsága, IX. ker. Tan. VB. Terv ny., 195 old., 1 térk. — 20 cm.
- Follinus János, Budapest—holnap. Figyelő (1959) dec. 29. Képekkel.
- Fügedi Erik, Topográfia és városi fejlődés a középkori Óbudán. Tanulmányok Budapest múltjából XIII. 1959. 7–56. o. (Francia nyelvű kivonattal.)
- Gazdag László, Borsod megye területét ábrázoló I. és II. katonai felmérésből származó részletes helyszínrajzi térképek. Borsodi Földrajzi Évkönyv (1959) 2. köt. 88–89. o.
- Gerő László, Pápa. Munkatárs: Sedlmayr János. Műszaki Kiadó, Bp. 1959. 215 o., — 25 cm. (Városképek — Műemlékek.) Ism.: Granasztói Pál: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 322. old. — o.: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 6. sz. 480. o.
- Gimesi Endre, Illustrierter Führer durch Sopron. Übertr. von László Thier. Hrsg.: Fremdenverkehrsamt des Komitatsrates Győr-Sopron. Verkehrs-Dokumentations Unternehmung, Druck Unternehmung v. Comitát Győr-Sopron, Sopron-Bp., 1959. 139 o., 1 térk. — 17 cm.
- Granasztói Pál—Polonyi Károly, Budapest holnap. Gondolat, Bp. 1959. 126 (1) old., sztl. t. — 19 cm. Ism.: Bójtne Tamás: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7–8. sz. 280–281. o. — Gerő László: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 190–192. o. — Pap János: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 10. sz. 798–799. o.
- Győri László, A budapesti főútvonalak rekonstrukciója. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5–6. sz. 184–187. o. Képekkel.
- Huba László—Lipták Gábor—Zákonyi Ferenc, Guide to lake Balaton. Ed. by Miklós Pap, Antal Papp. Corvina, Bp. 1959. Univ. Press. 181 old., 6 t., 1 térk. — 16 cm. — (Ua. francia és orosz nyelvben is.)
- Hungary. A comprehensi e guidebook for visitors and armchair travellers. Ed. by Iván Boldizsár. English version of poems: Ferenc Kemény. Ill. Ágost Bajor, Jenő Barcsay etc. 2., revised ed. Corvina, Kossuth Print., Bp. 1959. 378 o., — 19 cm.
- Jankovich Miklós, Buda-környék plébániáinak középkori kialakulása és a királyi kápolnák intézménye. Budapest Régiségei XIX. 1959. 57–98. o. (Német nyelvű kivonattal.)
- Kismarty-Lechner Jenő, Óbuda belső részének részletes rendezési terve. Településtudományi Közlemények (1959) 11. sz. ápr. 41–45. o.
- Kiss István, Komló város fejlődése. Baranyai Művelődés (1959) márc. 81–84. o. Képekkel.
- Komáromy József, Miskolc első térképe 1759-ből. Borsodi Földrajzi Évkönyv (1959) II. köt. 23–27. o. Képekkel.
- Komáromy József, Miskolc a feudalizmus korában. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 5. sz. 45–48. o.
- Komáromy József, Miskolc települési képe a XIII. század közepéig. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 7–10. o.
- Komáromy József, Miskolci sétat. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 24–31. o. Képekkel.
- Major Jenő, Szempontok a faluépítési hagyományok kutatásának módszeréhez. (Ostffyasszonyfa, Kemenessomlói, Cséhimindszent, Cséhi, Zalabér.) Településtudományi Közlemények (1959) 11. sz. (ápr.) 3–16. o.
- Málik József, Városképi együttessék. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5–6. sz. 175–183. o. Képekkel.
- Mező Lajos, Szentek központjának kialakulása. Településtudományi Közlemények (1959) 11. sz. (ápr.) 46–54. o.
- Miskolc. A Városi Tanács képes kiadványa. Miskolc Város Tanácsa V. B. Művelődési Osztálya. Borsod m. ny., Miskolc 1959. 7 lev., 40 t. — 24 cm. — Ism.: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 5. sz. 58. o. Képekkel.

Muszy László, A török Pécs a mondai hagyományban. Jelenkor (1959) 2. évf. 3. sz. (jun.) 82—87. o.

Németh István, Séták és kirándulások Szeged környékén. III. Mayer Gyula. A térképeket Havas Zoltán rajzolta. Városi Tanács Idegenforg. Hivatala, Szegedi ny., Szeged 1959. 87 o. — 17 cm.

Olasz Ernő ifj. Árpád-kori település Békéssámon-Cigándon. A Szántó Kovács Múzeum Évkönyve (1959) 5—11. o. — (Német nyelvű kivonat: 207—208. o.)

Olasz Ernő ifj., Elpusztult XI—XVI. századi falvak Kardoskút, Tótkomlós és Békéssámon határában. A Szántó Kovács Múzeum Évkönyve (1959) 31—39. o. 1 térk. (Német nyelvű kivonat: 210—211. o.)

Pannonhalma. Útikalauz. Összeállította: Horváth Detre. Sopron-Bp. Győr-Sopron m. Tanácsának Idegenforg. Hiv., Egyet. ny., Bp. 1959. 110 o. — 17 cm.

Péja Győző, Rudabánya. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 3—9. o.

Perényi Imre, Budapest városrendezési terve a megvalósulás útján. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5—6. sz. 138—139. o.

Rács Lajos, Városépítés és városzépítés. Csongrádmegyei Hirlap (1959) ápr. 19.

Rexa Dezső, 101 kép a régi Pest-Budáról. Magyar Helikon Bp. 1959. 212 o. — 22 cm.

Ruizs Részó, Az iparfejlesztés hatása a magyar városok fejlődésére. Földrajzi Értesítő (1959) 8. évf. 3. sz. 337—355. o. (Orosz, német nyelvű kivonattal.)

Sárközi Zoltán, Iratok Mezőkövesd múltjából. (1837—1844.) Néprajzi Közlemények 1958 (1959). 3. évf. 4. sz. 241—310. o. (Német nyelvű kivonattal.)

Soproni útikalauz. Szerk. Gimes Endre. 2. átd. és bőv. kiad. Győr-Sopron m. Tanácsának Idegenforg. Hiv., Győr-Sopron m. ny., Sopron 1959. 149 o. — 17 cm.

Szabó József, A tavak és források városa (Tata). Komárom Megyei Dolgozók Lapja (1959) dec. 2. Képpel.

Szeged. Szerk. Magyar László, Németh István. Panoráma, Athenaeum ny., Bp. 1959. 263 old., 1 térk. mell. — 17 cm. (Útikönyvek.)

Szende László, Pécs nyugati városrész építészeti elrendezése. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 3—4. sz. 104—128. o. Képpel.

Szigetvári György, Kaposvár építészeti stílusa. Somogyi Néplap (1959) szept. 10. Képpel.

Szithyai Jenő, Margaret Island. Közok. Kossuth ny., Bp. 1959. 51 o. 9 t., 1 térk. — 17 cm. (Ua. francia, német és orosz nyelven.)

Szolnok a 19. század közepén. Múzeumi levelek (1959) 2. sz. 17. o. Képpel.

Szőke Béla, Fejezetek Győr koraközépkori történetéből. — Études sur l'histoire de la cité de Győr au moyen âge. Arrabona. 1959. 1. köt. 83—99. o. Ábrákkal. — 100. o.

Tanulmányok Budapest múltjából 13. k. Szerk. a „Budapest Története” szerkesztőbizottsága. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1959. 607 o., 11 t. — 24 cm. (Budapest várostörténeti monográfiái 21.)

Ungarn. Ein aktueller Reiseführer von Gestern und Heute. Red. Ivan Boldizsar. Übertr. Der Gedichte von Ferenc Kemény. 2. verb. Aufl. Corvina, Druck Kossuth., Bp. 1959. 395 o. — 20 cm.

Uzsoki András, Mosonmagyaróvár. (Útikalauz.) Sopron 1958 (1959). Győr-Sopron m. Tanácsának Idegenforg. Hiv., Egyet. ny., Bp. 104 o. — 16 cm.

Vajkai Aurél, Veszprém. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 14. sz. 431—435. o. Képpel.

Valló István, Várostudomány — településtudomány. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények (1959) 3. évf. 3—4. sz. 557—571. o.

Vig István, Milyen legyen a holnap Budapestje? (Beszélgetés Granasztói Pál városrendező építésszel és Polónyi Károly építésszel.) Magyar Nemzet (1959) jún. 14.

Weiner [Tibor]—Valentiny [Károly]—Visontai [István], Sztálinváros, Miskolc, Tatabánya. Városépítésünk fejlődése. Szűzaki Kiadó, Bp. 1959. 191 o., 1 mell. — 25 cm.

Zolnay László, Emléklap Esztergom második megalapításának het-századik évfordulóján. 1256—1956. 2. kiad. Múzeumok Közp. Prop. Irod., Tört. Muz. soksz., Bp. 1959. 24 o., 5 t. — 19 cm.

Zolnay László, Esztergom. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 51. sz. 1614—1618. o. Képpel.

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELME

Abaffy Gyula, Nagy idők tanuja. (A 180 éves arnóti templom.) Evangélikus Élet (1959) dec. 13. Képpel.

Az egyházi műemlékek védelme. Új Ember (1959) 25. sz. jún. 21.

Bágyuj Lajos, A kolozsvári Farkas-utcai református templom 1958. évi restaurálása. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 162—170. o. Képpel.

Balogh Ernő, A nagygyeresdi türelmi-rendeleti (ev.) műemlék templomunk. Evangélikus Élet (1959) aug. 30. Képpel.

Bánhegyi László, 115 (Egyszázötvenöt) éves hazánk legrégebbi öntő-deje. (Ganz Vagon és Gépgyár.) Öntőde (1959) 10. évf. 2—3. sz. 25—33. o. Képpel.

Barokk freskókat találtak a fülel templomban. Új Ember (1959) 15. évf. 30. sz.

Békés közseg műemléki és városképi vizsgálata. Készítette az É. M. Városépítési Tervező Vállalat. Városep. Terv. Váll. házi soksz. Bp. 1957 (1959). 102 o. — 29 cm.

Békés István, Ezer kastély. Népszabadság (1959) aug. 23. Képpel.

Békés István, Népi műemlékeink. Népszabadság (1959) okt. 15. Képpel.

Benczur László, A cinkotai (ev.) templom 250 éves jubileuma. Evangélikus Élet (1959) szept. 20. Képpel.

Bihari József, Az egri görög sírfeliratok és könyvek. Egri Pedagógiai Főisk. Évkönyve (1959) 5. köt.

Bogya Géza, Az aszódai (ev.) templom. Evangélikus Élet (1959) szept. 6. Képpel.

Böjtös Sándor, Bakonytamási ősi (ev.) temploma. Evangélikus Élet (1959) szept. 27. Képpel.

Böjtös Sándor, A jubiláló győri (ev.) öregtemplom. Evangélikus Élet (1959) szept. 13. Képpel.

Böjtös Sándor, Lovászpátonai (ev.) erőd-templom. Evangélikus Élet (1959) júl. 12. Képpel.

A Budai vár házainak 1957. évi műemléki kutatásai. Budapest Régiségei XIX. 1959. 301—372. o. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)

Czagány István, A budavári Úri utca 31. sz. gótikus palota tudományos vizsgálata és rekonstrukciós helyreállítása. Budapest Régiségei XIX. 1959. 373—402. o. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)

Czagány István, A középkori grafikus stílus emlékei a budai várnegyed területén. Budapest Régiségei XIX. 1959. 35—56. o. Képpel. (Német nyelvű kivonat.)

Czigány Béla, Győr műemlékvédelmének történeti vázlata. — Isztoricesszkii ocserk eascsitu hudozsesztvennuh pamjatnikov. Arrabona. 1959. 1. köt. 151—157. o. Képpel. — 158. o.

Czigány Jenő, Sírkövek, síremlékek védelme. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 123—124. o. Képpel.

Cs. Kátóna Imre, A fertődi (eszterházi) kastély kialakulása. Építés-és Közlekedéstudományi Közlemények (1959) 3. köt. 1—2. sz. 77—129. o. Képpel.

Csákó Gyula, Kemenesmagasi ünnepe. (Ev. templom.) Evangélikus Élet (1959) nov. 8. Képpel.

Cseh István, Műemléktemplomok világítása. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 173—178. o. Képpel.

Cseh István—Kuthy Sándor, Üzletek műemléképületekben. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 159—161. o. Képpel.

Dankánis Ádám, Adalék a felenydi papírmalom történetéhez. (Nagyenyed.) Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 3. sz. 283—287. o.

Dankó Imre, Restaurálják a gyulai várat. Békésmegyei Népiújság (1959) máj. 26.

Dercsényi Dezső, Árpád-kori műemlékeink Vas megyében. Vasi Szemle (1959) 2. köt. 57—69. o. Képpel.

Dercsényi Dezső, Műemlékvédelmünk a soproni helyreállítási munkák tükrében. Népszabadság (1959) ápr. 25.

Détsy Mihály, Beszámoló a sárospataki vár helyreállítási munkáiról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 89—97. o. Képpel.

Détsy Mihály, Az egri vár ábrázolásai a gyulai vár XVI—XVII. századi vedutáin. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 44—47. o. Képpel.

Détsy Mihály, Középkori részletek feltárása a verpeléti templom. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 42—44. o. Képpel.

Devescer műemléki és városképi vizsgálata. Készítette az É. M. Városépítési Tervező Vállalat Bórsócs László vezetésével. Városep. Terv. Váll. házi soksz. Bp. 1957 (1959). 90 o. — 29 cm.

Dománovszky György, Népi műemlékvédelem. Magyar Nemzet (1959) jún. 10.

Dunántúli, A táci templom felszentelése. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. júl. 5.

Dümmerling Odón, ifj., Diósgyőr vára. (Újabb kutatások eredményei.) Komáromy József: Reneszansz parkánytöredék a várból. Borsodm. ny., Miskolc 1959. 23 o. — 24 cm.

Entz Géza, Deux pierres sculptées à décor de palmettes de Szöd. — Két palmetta díszes kő Szödről. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Kiállítás (1959) 15. sz. 27—33. o. Képpel. — 81—84. o.

Entz Géza, Jelentés az Országos Műemléki Felügyelőség 1958. évi munkájáról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 65—74. o. Képpel.

Entz Géza—Szalontai Barnabás, Nyirbátor. Bp. 1959. Képzőművészeti Alap. 61 o. — 20 cm. (Műemlékeink.) — Ism.: Magyar Nemzet (1959) dec. 22.

Entz Géza, Nyugati karzatok románkori építészettünkben. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 130—142. o. Képpel.

Entz G[éza], Westemporen in der ungarischen Romanik. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1—2. 1—19. o. Képpel.

Éri István—Bálint Alajos, Muhi középkori falu tárgyi emlékei. (Leszli Andor ásatásai.) Régészeti Füzetek. Ser.: II., 4. sz. 1959. 60 o., 18 ábra, 35 t. — 28 cm. Kézirat gyanánt.

Éri István Nagyvárosy. Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 68. o. 21 cm. (Műemlékeink.)

Az 1949. évi 13. sz. trv. (törvény) érvényesítése. Vasi Szemle (1959) 2. köt. 75. o.

Fekete Lajos, A kéttornyulaki műemlék-templom. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 31. sz. aug. 2. Képpel.

Fekete Lajos, A szalonnai (ref.) műemlék-templom. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 23. sz. jún. 7. Képpel.

Fekete Lajos, A szamostatárfalvai (ref.) műemlék-templom. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 29. sz. júl. 19. Képpel.

Fekete Lajos, A szerencsi (ref.) műemlék-templom. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 46. sz. nov. 15. Képpel.

Fekete Lajos, A tunyogi (ref.) műemlék-templom. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 6. sz. febr. 8. Képpel.

Fekete Lajos, A vizsolyi (ref.) műemlék-templom. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 8. sz. febr. 22. Képpel.

Fekete Lajos, A vizsolyi (ref.) templom falképei. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 17. sz. ápr. 26.

Gabos György, Mérnöki feladatok a műemlékvédelemmel kapcsolatban. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 83—88. o. Képpel.

Gábor András, Evangélikus műemlékek megóvása. Evangélikus Élet (1959) 27. sz. júl. 5.

Garami Lajos, Egyházasdegelegi barokk-templomunk. Evangélikus Élet (1959) 49. sz. dec. 6. Képpel.

G[árdonyi] J[enő], Műemlékeink sorsáról készít tervet az Országos Műemlék Felügyelőség. Magyar Nemzet (1959) nov. 27.

Gárdonyi Jenő, Szeptemberben megkezdik a Vigadó helyreállítását és a Haas palota lebontását. Magyar Nemzet (1959) jún. 21.

Genthon István, Magyarország művészeti emlékei. 1. Dunántúl. Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 444 o. 441 kép — 24 cm.

Gergelyffy András, Műemlékvédelmünk a Tanácsköztársaság idején. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 210—213. o.

Gerő László, Építészettörténeti és műemlékvédelmi nemzetközi együttműködés. Magyar Tudomány (1959) 66. köt. Új folyam, 4. köt. 9. sz. 489—490. o.

Gerő László, Hozzájárulás Dobroszláv Menclóvá: „Európa XIV. és XV. századi szabályos alaprajza várpaloták” c. cikkéhez. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 78—79. o. Képpel.

G[erő] L[ászló], A műemlék-templomok belső terének világitásáról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 171—172. o.

Gerő László, Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme. Műszaki Könyvkiadó, Kossuth ny., Bp. 1959. 426 o., 354 kép. — 24 cm.

Gerő Győző, Hol állott a budai kücsük dzsámi? Budapest Régiségei XIX. 215—219. o. Képpel. (Francia nyelvű kivonattal.)

G[erő] L[ászló], A budai egykori királyi palota helyreállítási munkálatai... Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 177—180. o. Képpel.

Gerő László, Építészeti felfogásunk alakulása tíz év műemléki gyakorlatában. (1949—1959). Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 1—10. o. Képpel.

Györfly György, Pusztaszer. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 193—199. o. Képpel.

H. Fekete Péter, Vid középkori templomának feltárása. Archaeologiai Értesítő (1959) 86. köt. 1. sz. 83—86. o. Képpel.

Harach Erzsébet, C., A bozoki Batthány-várkastély romjának állagvédelméről. Vasi Szemle (1959) 2. köt. 83—88. old. Képpel.

Héjji Miklós, Gótkori faragványok a cseszneki várból. Folia Archaeologica XI. (1959) 135—140. o. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)

Helyreállítottak egy híres műemléket. (Budapest, Vár, Kármelita kolostor freskói.) Esti Hírlap (1959) márc. 7.

Hevesy Sándor, Eger építészete a török idők után. Hevesmegyei Népiújság (1959) okt. 8.

Hevesy Sándor, Az egri minaret. Hevesmegyei Népiújság (1959) dec. 19.

Hevesy Sándor, A „Kacsapart” története. Hevesmegyei Népiújság (1959) okt. 16.—okt. 17.

Holl Imre, Jelentés a nyéki kastélyépületek területén 1956-ban végzett hitelesítő ásatásról. Budapest Régiségei XIX. 1959. 273—290. o. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)

Horányi Mátyás, Eszterházi vigasságok. Akadémiai Kiadó, Bp. 1959. 269 o., 82 kép (10 színes) — 21 cm.

Horler Ferenc, Középkori kőfaragó és elhelyező jelek a budavári lakónegyed épületein. II. Budapest Régiségei XIX. 1959. 213—214. o. Ábrákkal. (Német nyelvű kivonattal.)

Horler Miklós, Budapesti műemlékvédelem. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5—6. sz. 192—197. o. Képpel.

Horler Miklós, A műemlékvédelem helye a főváros építési igazgatásában. Építésügyi Szemle (1959) 4. sz. 103—106. o. Képpel.

Horváth András, Régi (év.) templomunk Péteriben. Evangélikus Élet (1959) 31. sz. aug. 2. Képpel.

Horváth Béla, A miskolci Nemzeti Színház újjáépítése. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 1—6. o. Képpel.

Horváth Zsóka, Elkészült a Vigadó tanulmányterve. Népszava (1959) okt. 15.

Hungler József, A veszprémi pincékben. Középdunántúli Napló (1959) febr. 22.

Husár Lajos, Az érem szerepe a műemlékkutatásban. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 218—224. o. Képpel.

Ijjas Antal, A pécsi dzsámi csodája. Új Ember (1959) 31. sz. aug. 2.

Jenei Ferenc, A múzeumépület története. (Győr.) Arrabona. 1959. 1. köt. 45—52. o. Képpel.

Jenei Ferenc, Régi győri házak. Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 48 o. — 21 cm. (Műemlékeink.) — Ism.: —or—: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 8. sz. 637. o.

Juhász István, (A kecskeméti) Nagytemplom. Kiskunság (1959) 1—2. sz. (jan.-febr.) 77—84. o.

K. É., Megifjodik a sárvári Nádasdy-vár. Vas Népe (1959) szept. 25.

K. L., A tabi freskók. (Rk. templom.) Katolikus Szó (1959) 3. évf. 9. sz. ápr. 19. Képpel.

Kalas Imre, A belapátfalvai árpád-kori templom homlokzata. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 66—68. o. Képpel.

Kalas Imre, A zubogyi középkori templom. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 64—66. o. Képpel.

Kaposvári Gyula, Műemlékek Szolnok megyében. Szolnoki Múzeum, Szolnoki ny., Szolnok 1959. 4 o., 1 kép. — 25 cm. (Dolgozatok a Szolnoki Múzeum gyűjtőterületéről 2. — Klny. a Jászkunság 1958. évfolyamából.)

Kaposvári Gyula, Műemlékek Szolnok megyében II. Szolnoki Múzeum, Szolnok 1959. 4 o., 3 kép — 25 cm. (Dolgozatok a Szolnoki Múzeum gyűjtőterületéről 4.)

Kaposvári Gyula, Műemlékek Szolnok megyében. (Jászberényi ferences templom.) Jászkunság (1959) 5. évf. 2. sz. 80. o. Képpel. (Klny. is)

Kaposvári Gyula, Műemlékek Szolnok megyében. (Kunhegyesi ref. templom, művelődési otthon.) Jászkunság (1959) 5. évf. 3. sz. 112. o., 11., 12. tábla. (Klny. is)

Kelemen Ferenc, Egy szép régi makói épület. Százéves a makói járási tanácsház. Csongrád-megyei Hírlap (1959) okt. 18.

Kemény György—Regele Zoltán, A műemlékvédelem mélyépítési és alapozási problémáiról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 228—235. o. Képpel.

Készül a műemlékek topográfiája. Katolikus Szó (1959) 3. évf. 13. sz. jún. 14.

Kiss Ákos, Veszprém és Komárom megyei renaissancekori kőemlékek. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 18—27. o. Képpel.

Koren Emil, A három pecsét gyűlekezete. (Kecskeméti ev. templom.) Evangélikus Élet (1959) 48. sz. nov. 29. Képpel.

Kozák Károly, Háromszög alaprajzú XVIII. századi épületek Magyarországon. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 142—148. o. Képpel.

Krámer Márta, Keszeghné, A tuzséri volt Lónyai-kastély. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 121. o. Képpel.

Kubinszky Mihály, Romantikus magyar vasúti épületek. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 149—158. o. Képpel.

Kunszery Gyula, Az Egyetemi templom újonnan felfedezett egyházi és történelmi ereklyéi. Új Ember (1959) 15. évf. 13. sz. márc. 29.

K[unszery] Gy[ula], Kiskunfélegyházi képek (Új Ember) 1959. 46. sz. nov. 15.

Kuthy Sándor, Békésmegyei (ev.) műemlék-templomunk. Evangélikus Élet (1959) 6. sz. febr. 8. Képpel.

Kuthy Sándor, A táci református templom. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 45—46. o. Képpel.

Lajos Árpád, Az utolsó faház Domaházán. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 63—67. o. Képpel.

Levárdy Ferenc, Pannonhalma építéstörténete I—III. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 27—43. o. Képpel., 2—3. sz. 101—129. o. Képpel., 4. sz. 220—231. o. Képpel.

Lipták Gábor, A balatonkörtéki romvárok védelme és helyreállítása. Népművelés (1959) 6. évf. 3. sz. 16—17. o. Képpel.

A Magyar Építőművészek Szövetségének műemléki bizottsága (munkájáról). Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 48—52. o.

Magyar Ferenc, Megújított szegletkő. (Jászapati, rk. templom.) Új Ember (1959) 39. sz. szept. 27.

Magyar László, Miről beszélnek a zsámbéki műemlék-templom kövei? Rövidesen befejeződnek az állagmegóvási munkálatok. Pest-megyei Hírlap (1959) okt. 16. Képpel.

A Márfai templom meg a... Baranyai Művelődés (1959) márc. 101—103. o.

Marjalaki Kiss Lajos, Két régi miskolci lakóház eltűnése. (Miskolc, Széchenyi utca 21, 23. sz.) Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 57—58. o. Képpel.

Maróti János, Erdőkürt kicsiny (ev.) temploma. Evangélikus Élet (1959) 40. sz. okt. 4. Képpel.

Megyeri Abel, Alkotókedv és új életitrum. (Lovaszpatonai rk. templom.) Katolikus Szó (1959) 3. évf. 10. sz. május 3. Képpel.

Megyeri Abel, A névtelen vár temploma és népe. (Balf.) Katolikus Szó (1959) 3. évf. 18. sz. aug. 23.

Mencl, Václav, Két ősi építészeti emlék Magyarországon (a feldebrői templom és a tarnaszentmáriai templom). Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 217—220. o. Képpel.

Menyhárd István, Bánk (ev. temploma). Evangélikus Élet (1959) 46. sz. nov. 15. Képpel.

Mészáros Gyula, Hol vannak Szekszárd műemlékei? Tolnamegyei Népiújság (1959) jan. 11.

Mihályi Ernő, „A kultúra vára”. (A budai várpalota helyreállításáról és az ezzel kapcsolatos tervekéről.) Magyar Nemzet (1959) nov. 29.

Molnár József, A szegedi vár. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 22—31. o. Képpel.

Molnár József, A sztalaktit-boltozatok szerkezeti és formai megjelenése a törökvilág emlékegyében. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 268—274. o. Képpel.

Molnár József, Török műemlékeink ablakrácsairól. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 225—227. o. Képpel.

Molnár Lajos, A dunavecsei református templom. Petőfi Népe (1959) nov. 22. Képpel.

N. L., A műemlékekről és a szegedi műemlékvédelemről. Délmagyarország (1959) júl. 12.

Nagy Emese, Kutatások a budaszentlőrinci pálos kolostor területén. Budapest Régiségei XIX. 1959. 291—300. o. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)

Nagy Márta, Az orosházi alvégi temető szabadkéményes sírásóháza. A Szántó Kovács Múzeum Évkönyve. Orosháza (1959) 189—191. o. Képpel.

Németh István, Bonyhádi gót-barokk templomunk. Evangélikus Élet (1959) 30. sz. júl. 26. Képpel.

Novák Elek, A nemeskéri artikuláris (ev.) templom múltja és jelene. Evangélikus Élet (1959) 13. sz. márc. 29. Képpel.

— ó — c., Ahol Rákóczi imádkozott. (Szécsényi ferences templom.) Új Ember (1959) 36. sz. szept. 6.

Olasz Ernő, ifj., Leletmentő ásatások Orosháza környékén. Bronz-kori telep és Árpád-kori temető Orosháza határában. A Szántó Kovács Múzeum Évkönyve. Orosháza (1959) 1—11. o.

Országos Építésügyi Szabályzat. I. köt.: Városrendezési és műemlékvédelmi előírások. (Javaslat.) Építésügyi Minisztérium Dokumentációs és Nyomtatványellátó Vállalat, Bp. 1959. 276 o. — 30 cm.

P. F., Tizenkét várat, tizenhét kastélyt, harminckét egyházi műemléket állítanak helyre az idén. Esti Hírlap (1959) ápr. 16.

Papp Oszkár, Falképfeltárásokról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 135—141. old. Képpel. 4. sz. 214—217. o. Képpel.

Parádi Nándor, Beszámoló a pécsi Tettyén 1957. évben végzett ásatásról. (Szathmáry György palotájáról.) A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1958. Pécs (1959) 129—134. o., 3 mell. (Német nyelvű kivonattal.)

Palay Pál, A bujádi vár. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny., Bp. 1959. 39 o. — 20 cm. (Műemlékeink.)

Perehazy Károly, Tabán. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 180—182. o. Képpel.

Possonyi László, Aranytemplom az aranyhomokon. (Nyírbátor.) Új Ember (1959) 8. sz. febr. 22.

Possonyi László, Vásonkő feltámasztása. (Nagyvázsony.) Új Ember (1959) 33—34. sz. aug. 16, 23.

Rózsa György, Régi várképek. Történeti Múzeum házi soksz. Bp. 1959. 20 o., 22 t. — 30 cm. (A Magyar Nemzeti Múzeum történeti emlékei.)

Sallay Marianna, A fertői Eszterházy-kastély. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny., Bp. 1959. 42 o. — 20 cm. (Műemlékeink.) — Ism.: — o —: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 10. sz. 796. o.

Sallay Marianna, A kolozsvári szent Mihály templom helyreállítása. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 53—54. o. Képpel.

Sárközi Andorné, A miskolci „Kossuth ovoida”. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 14.

Sedlmayr János, Egy műemléki lakóház kutatása (Sopron, Kolostortutca 5.). Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 98—100. o. Képekkel.

Sedlmayr János, A közzei Jurisich-vár helyreállítása. Vasi Szemle (1959) 2. köt. 77—82. old. Képekkel.

Semsey Andor, Rómer Flórisál a Balaton környék pusztuló műemlékei nyomában. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 129—134. o. Képekkel.

Sinkó Ferenc, A devcséri (rk.) templom tanulságai. Új Ember (1959) 45. sz. nov. 8.

S[inkó] F[erenc], A százhatvanéves Józsefvárosi-templom. Új Ember (1959) 20. sz. máj. 17.

Sinkó Ferenc, A zsámbéki romtemplomért. Új Ember (1959) 4. sz. jan. 25.

Sóder Alajos, Zsámbékon. Jövő Mérnöke (1959) dec. 19. Képekkel.

Súmei István, Középkori (ev.) templomunk Kővágóörsön. Evangélikus Élet (1959) 38. sz. szept. 20. Képekkel.

Sz. E., Nagy templom — nagy gondja. (Vál rk. templom.) Új Ember (1959) 1. sz. jan. 4.

Szabó Erzsébet, A pesti Ferences templom. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny., Bp. 1959. 34 o. — 20 cm. (Műemlékeink.) — Ism.: — o.: A Könyvtár (1959) 9. évf. 8. sz. 636—637. o.

Szabó József, Balassagyarmati (ev.) műemléktemplom. Evangélikus Élet (1959) 45. sz. nov. 8. Képekkel.

Szabó József, Nógrádi harangok. Evangélikus Élet (1959) 27. sz. júl. 5.

Szakál Ernő, Jelentés a belpátfalvi munkálatokról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 200—209. o. Képekkel.

Szakál Ernő, Mátyás király oroszlánok díszkútjának rekonstrukciója. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 232—249. o. Képekkel.

Szakál Ernő, A sopronbátfalvi gótikus templom helyreállításáról. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 75—82. o. Képekkel.

Szanyai József, A visegrádi alsóvár. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 11—21. o. Képekkel.

Szele Lajos, Adat a kurucdombi szélmalom történetéhez. Soproni Szemle (1959) 13. évf. 4. sz. 375. o.

[tényi], „Fejér vár” középkori múltját idézi a most felfedezett titkos váralagút. Fejérmegyei Hírlap (1959) nov. 28.

Tomos Erzsébet, Cs[emeginé], A szentendrei plébániatemplom építéstörténete. Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei Bp. (1959) 5. köt. 1. sz. 109—150. o. Képekkel.

Tóth János, Az 1958. évi műemlékkutatás mérlege. Építésügyi Szemle (1959) 3. sz. 76—79. o. Képekkel.

Uzsóki András, A győri múzeum rövid története 1859—1959. — Kurze Geschichte des Győri Museums 1859—1959. Arrabona. 1959. 1. köt. 27—31—32—37. o.

V. M., Az Egyetemi Könyvtár előcsarnokának restaurálása. Könyvbarát (1959) 9. évf. 7. sz. 317—318. o.

Vajtkai Aurél, Műemlékvédelem és városfejlesztés. Középdunántúli Napló (1959) okt. 11.

Velösy Béla, Hozzászólás a Jurisich-vár sorsához. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 65. o.

Voit Pál, Szentendre művészeti emlékei. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1959. 57—128. o. — 30 cm. — (Könyv. Pest megyei műemlékei c. kiadványból.)

Wellner Résző, Evangélikus templomunk Sopron városában. Evangélikus Élet (1959) 41. sz. okt. 11. Képekkel.

(— y—), A diósgyőri vár helyreállításáról. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 64—65. o.

(— y—), Restaurálják a pásztói középkori templomot. Új Ember (1959) 41. sz. okt. 11.

Záhonyi Ferenc, Megújuló csárdák. Középdunántúli Napló (1959) dec. 31.

Zsindely Endre, A péceli Ráday-kastély. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny., Bp. 1959. 33 old. — 20 cm. (Műemlékeink.) — Ism.: Nyíri Sándor: Református Egyház (1959) 18. sz. szept. 15. 396. o.

KERTMŰVÉSZET

Balogh András, A múlt század kerttervező művészetéről. Mezőgazdasági Kiadó, Alföldi ny. Debrecen., Bp. 1959. 27 o. — 24 cm. (A Kertészeti és Szőlészeti Főiskola Évkönyve. 22. évf. 6/7.)

Csorna Antal, Hangulatos udvartekert a budai várban. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 32—41. o. Képekkel.

Jancsó Vilmos, Budapesti zöldterületek. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5—6. sz. 198—201. old. Képekkel.

SZOBRASZÁT

Aggházy Mária, A barokk szobrászat Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1959. 29 o., 238 kép, 16 színes t. — 25 cm.

Aggházy Mária, A barokk szobrászat Magyarországon. 1—3. köt. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1959. 1. k.: 303 o., 2. k.: 381 o., 3. k.: 14 old., 283 kép, 16 színes t. — 25 cm.

Aggházy Mária, G., Deux sculptures inconnues, Antoine Marschal et Jean Kutschera. — Marschal Antal és Kutschera János, két ismeretlen szobrász. Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 15. sz. 55—57. o. Képekkel. — 95—96. o.

Aradi Nóra, Küzdelem a korszerű szobrászat formanyelvért. Élet és Irodalom (1959) júl. 24. Képekkel.

Artner Tiadár, A Mártir-emlékmű alkotói (Olcsai-Kiss Zoltán, Körner József). Élet és Irodalom (1959) ápr. 3. Képekkel.

B. E., Bemutatjuk Pátzay Pál Derkovits-szobrát. Ország-Világ (1959) júl. 1. Képekkel.

Balla Ernő, Negyedmillió lírát nyert a „Tihany lánya” (Borsos Miklós). Ország-Világ (1959) júl. 29. Képekkel.

Balogh Jolán, L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale. II. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1—2. 21—31. o. Képekkel.

Borsos Miklós második díjat nyert a carrarai szobrászversenyen. Esti Hírlap (1959) júl. 23.

Budapesti szobrászművész (Konyarcsik János) készíti az új győri szovjet emlékművet. Kisalföld (1959) okt. 31.

Csatkai Endre, Huber József mesterműve a budai vízivárosi temetőben. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 155. old. — cs — [Cselenyi József], Műtermlátogatás. (Simon Ferenc szobrászművésznél Szolnokon.) Szolnokmegyei Néplap (1959) márc. 8. Képekkel.

d. t., Egerben, Sztalinvárosban állítják fel Laborcz Ferenc szobrai. (Fazola Henrik szobor.) Esti Hírlap (1959) ápr. 9.

Dénes Gizella, Emlékezés a szászvári faragógyerekre. (Kiss György 1852—1919.) Új Ember (1959) 15. évf. 42. sz. okt. 18.

Díszkút és szoborpályázat eredménye. Népszava (1959) nov. 29.

Dózsa György, Marx, Engels emlékmű készül, a Liszt Ferenc téren lesz az Ady-szobor, több szobrot kapnak a munkáskerületek. Népszava (1959) febr. 5.

Döntött a bíráló bizottság az Ady-szobor ügyében. Csorba Géza szobortervét javasolja kivitelezésre. Magyar Nemzet (1959) jan. 17. Képekkel.

Dutka Mária, A jövőbe néznek. Beszélgetés a Mártir-emlékmű Kossuth-díjas alkotóival. (Olcsai-Kiss Zoltán, Körner József.) Magyar Nemzet (1959) márc. 15. Képekkel.

Dutka Mária, Nagyobb felelősség művészek lenni ma, mint bármikor... Beszélgetés az újpesti Tanácsköztársasági-emlékmű szobrászával (Gyenes Tamás). Magyar Nemzet (1959) márc. 8. Képekkel.

Dutka Mária, Nem a művészettörténetnek akarok dolgozni, hanem koromnak... Látogatás a készülő Tanácsköztársasági-emlékmű szobrászánál (Kiss István). Magyar Nemzet (1959) febr. 8. Képekkel.

Dutka Mária, „Öszinteség, odaadás, emberség és tehetség kérdése, milyen lesz a jövő művészete...” Mikus Sándor tanácsköztársasági emlékművet készít Veszprém városának. Magyar Nemzet (1959) márc. 1.

Dutka Mária, Palóc-föld szobrászmesemondója. Látogatás id. Szabó István Kossuth-díjas népművésznél. Magyar Nemzet (1959) márc. 17.

d[utka] m[ária], Tanácsköztársasági emlékművéről beszél Makrisz Agamemnon. Magyar Nemzet (1959) febr. 22. Képekkel.

Egy dombormű hősei. (Kerényi Jenő Kossuth-díjas szobrászművész alkotása a győri állomás homlokzatán.) Kisalföld (1959) dec. 4. Képekkel.

Elkészült a Latinka szobor. Magyar Ifjúság (1959) jún. 27. Képekkel.

Előreláthatóan augusztusban avatják fel a kecskeméti tanácsköztársasági emlékművet. Petőfi Nép (1959) febr. 3.

Farkas Aladár műtermében. Esti Hírlap (1959) febr. 15. Képekkel.

Félszáznál több szobrot, domborművet helyeztek el az idén Budapesten. Népszabadság (1959) nov. 27.

Gách Marianne, Egy óra Ferenczy Béniél. Nők Lapja (1959) ápr. 22. Képekkel.

Gazda József, Puskás Sándor új szobrairól. Szolnokmegyei Néplap (1959) ápr. 18.

Genthon István, Béni Ferenczy. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1—2. 193—214. old. Képekkel.

Gyöngyösi Nándor, Mikus Sándor szobrászművész modellről, természetéről, formáról, lényegről. Ország-Világ (1959) nov. 11. Képekkel.

Gyöngyösi Nándor, A munkásosztály szobrásza. Kiss István a Tanácsköztársasági Emlékmű pályázat nyertese. Élet és Irodalom (1959) márc. 20. Képekkel.

Halmi János, Három szobor — tanulságokkal. (A kiskunfélegyházi Móra, a makói József Attila és a szegedi Juhász Gyula szobrokról.) Délmagyarország (1959) okt. 24. Képekkel.

[havas] [Havas Lujza], Olcsai Kiss Zoltán és Körner József. Népszava (1959) márc. 17.

Hegyi Füstös István, Képsor Medgyessy Ferenc életéből. Ország-Világ (1959) febr. 11. Képekkel.

Hetvenöt éves megyénk szülötte Kisfaludi Stróbl Zsigmond. Zalai Hírlap (1959) júl. 2.

Izso Miklós levelei. Összegejtötte és sajtó alá rendezte Soós Gyula. Bp. 1958 (1959). Műzeumok Központi Propaganda Irodája. 143 o., 8 kép. — 21 cm. (Magyar művészek levelei 1.) Ism.: Népszabadság (1958) dec. 18.

Jakab Géza—Bánhidai Tibor, Évtizedek óta áll Zalaegerszegen a Magyar Tanácsköztársaság egyik leghíresebb emlékszobra. (Istók János szobrászművész.) Zalai Hírlap (1959) márc. 20. Képekkel.

Jánosy István, Ferenczy Béni művészete. (Élmények, gondolatok egy életmű szemléletében.) Kortárs (1959) febr. 203—211. o. Képekkel.

K. J., Bányászok szobrásza. (id. Szabó István népművész.) Népművelés (1959) 6. évf. 5. sz. 19. o. Képekkel.

Kádár Zoltán, Medgyessy Ferenc (1881—1958). Alföld (1959) 9. évf. 1. sz. 112—116. o.

Kádár Zoltán, Új szobrokkal szépül a nagyerdei park (Debrecen). Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) dec. 3.

Kisfaludi Stróbl Zsigmond kitiintetése. Pestmegyei Hírlap (1959) júl. 1. Képekkel.

[kiss], Szobrok rongyból. (Braun Julia szobrászművész). Esti Hírlap (1959) máj. 7. Képekkel.

Kocsis Sándor, Mikus Sándor szobrászművész műtermében. Népszabadság (1959) aug. 7. Képekkel.

Kovács Béla, Idősb Szabó István szobrászművész — a Szovjetunió érdemes bányásza. Ország-Világ (1959) szept. 9. Képekkel.

Kovács Gyula, Hétvégi látogatáson: Vedres Márknál. Magyar Ifjúság (1959) ápr. 25. Képekkel.

Kovács László, Vasgyári szobrászok. (Diósgyőri Lenin-Kohászati Műveknél.) Északmagyarország (1959) márc. 20.

Körmöves Gyula, A mester és alkotásai. Szabad Föld (1959) febr. 1. Képekkel.

L. I., Kisfaludi Stróbl Zsigmond hetvenöt éves. Népszabadság (1959) júl. 1. Képpel.

L. I., Költő a viharban. Csorba Géza szobrászművész pályadíjnyertes Ady-emlékművének keletkezéséről. Népszabadság (1959) jan. 22. Képpel.

László Gyula, Medgyessy Ferenc szobrai és az építész. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 3–4. sz. 129–132. o. Képekkel.

Lengyel Géza, Ferenczy István és Rudnay Sándor hercegprímás levelezése. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2–3. sz. 157–162. o.

Lengyel István, „Az igazi művészet a népnek szól s a népért való” Az örökverenyű művészetről, a munka örömeiről beszél 75. születésnapján Kisfaludi Stróbl Zsigmond. Élet és Irodalom (1959) júl. 3. Képpel.

Lovasszobrot kap Kazincbarcika (Buzi Barna szobrászművész alkotása.) Hétfői Hírek (1959) jún. 8.

Lukács Tibor, A bolgár cár — és Marx Károly (Beck Ö. Fülöp szobrászművészről). Ország-Világ (1959) apr. 1. Képekkel.

Lukin László, A zengő anyag művésze. (Ferenczy Béninek a muzsikával kapcsolatos műveiről.) Muzsika (1959) 2. évf. 9. sz. 35–36. o.

Matzko Emma, Az eszme győzelme — bronzba öntve. Interjú Mikus Sándor Kossuth-díjas szobrászművésszel. Középudunántúli Napló (1959) márc. 23.

Medgyessy Ferenc. Esti Hírlap (1959) jan. 28. — Magyar Nemzet (1959) apr. 21. — Pajtás (1959) aug. 12. Képpel.

Megkezdődött a nagykanizsai Szabadság emlékmű újjáépítése. (Farkas Aladár szobrászművész.) Zalai Hírlap (1959) apr. 17.

Mihályfi Ernő, Szobrot Móríczzal Zsigmondnak. (Csorba Géza kapott megbízást, hogy készítse el a szobrot.) Magyar Nemzet (1959) jún. 28.

Nemzetközi kiállításra kerül egy fiatal szegedi fagaragóművész új alkotása. (M. Nagy Sándor.) Délmagyarország (1959) máj. 13. Képpel.

[női]. A Munka Vörös Zászló Érdemrendjével tüntették ki a 75 éves Kisfaludi Stróbl Zsigmondot. Esti Hírlap (1959) júl. 1. Képpel.

November 18-án avatják a Liszt Ferenc téri Ady-szobrot (Csorba Géza alkotása). Esti Hírlap (1959) okt. 17.

Novemberben állítják fel Ady Endre négyméteres bronzszobrát a Liszt Ferenc tere. Népszabadság (1959) jún. 24.

Ős Napkelet nem ilyenek álmodta. Az Ady-pályázat 77 szobra. Magyar Nemzet (1959) jan. 25.

Öt újabb emlékművel gazdagodik a Művészettánc. Magyar Nemzet (1959) apr. 11.

[—p, —n]. A hetvenöt éves Kisfaludi-Stróbl Zsigmond. Csongrád-megyei Hírlap (1959) febr. 1. Képekkel.

Palásti László, Aki az anekdotázásban is művész. (Műteremlátogatás Kisfaludi Stróbl Zsigmondnál.) Ország-Világ (1959) nov. 15. Képekkel.

Pataky, Mme Denis: L'art plastique de Gyula Derkovits. — Derkovits Gyula plasztikai alkotásai. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 97–103. o. Képekkel. — 171–173. o.

Radocsay, Denis, Sur quelques statues de bois gothiques. — Néhány gótikus faszoborról. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 35–46. o. Képekkel. — 118–123. o.

Ruffy Péter, Hetvenöt éves Kisfaludi-Stróbl Zsigmond. Magyar Nemzet (1959) júl. 1.

Ruffy Péter, Portré a szobrászról. (Somogyi József szobrászművész.) Magyar Nemzet (1959) jan. 11. Képekkel.

— So —, Idős Szabó István Kossuth-díjas művész. Nógrádi Népiújság (1959) márc. 14. Képpel.

Sok új szobrot fejeztek be a magyar képzőművészek az év első hónapjaiban. Népszabadság (1959) jún. 16.

Soós Gyula, Les statues de François Medgyessy. — Medgyessy Ferenc szobrai. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 73–76. o. Képekkel. — 159–160. o.

Soós Gyula, Néhány helléniztikus előkép Ferenczy István szoborkompozícióihoz. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 68–75. o. Képekkel.

Szabó Endre, Gondolatok egy szobor kompozíció előtt (Kucs Béla szobrászművészről). Csongrád-megyei Hírlap (1959) márc. 20.

Szabó Endre, Műteremlátogatáson Kucs Béla szobrászművésszel. Öntik már a Tanácsköztársaság (hódmezővásárhelyi emlékművét. Csongrád-megyei Hírlap (1959) febr. 22. Képpel.

Szamos Rudólf, Kossuth-díjasaink — Idős Szabó István — a bányász-sors fába örökítője. Élet és Irodalom (1959) máj. 22.

Szobrászaink munkában. Esti Hírlap (1959) márc. 4.

A Szovjetunióban melegen ünnepelték a 75 éves Kisfaludi Stróbl Zsigmondot. Élet és Irodalom (1959) júl. 17.

Születő szobrok (Berki Nándor szobrászművész új munkáiról). Keletmagyarország (1959) júl. 24.

Tamás István, Carrara és Tihany. Látogatás Borsos Miklós szobrászművésszel. Magyar Nemzet (1959) szept. 6. Képpel.

Tápai Antal szobrászművész: Szobrot öntünk Szegeden. Délmagyarország (1959) júl. 22.

Timár Ede, „Számomra a mozgalmi és a művészeti munka egyet jelent”. Beszélgetés a nagykanizsai szovjet hősi emlékmű alkotójával, Farkas Aladárral. Zalai Hírlap (1959) máj. 6. Képpel.

Tóth Ervin, Kisfaludi Stróbl Zsigmond 75 éves. Hajdu-Biharmegyei Napló (1959) febr. 1., júl. 2.

Tóth Ervin, Medgyessy Ferenc rajzairól. Hajdu-Biharmegyei Napló (1959) nov. 15. Képpel.

Tóth Ervin, Rodin népszerűsége nem volt nagyobb... Bernard Shaw Kisfaludi Stróbl Zsigmondról. Hajdu-Biharmegyei Napló (1959) szept. 6. Képpel.

[U. M.], Felállították az első postás szobrot (székesfehérvári vasúti pályaudvar postahivatala előtt, Stückert Károly soproni szobrászművész alkotása). Népszava (1959) aug. 8. Képpel.

Új Madonna-szobor Kispesten (Szappanos Béla szobrászművész alkotása). Katolikus Szó (1959) 3. évf. 18. sz. aug. 23. — képe: 19. sz. szept. 6.

Az (Bp.) Újpesti Tanácsköztársaság emlékmű. (Gyenes Tamás szobrászművész.) Jövő Mérnöke (1959) 6. évf. 15. sz. apr. 13. Képpel.

Új szobrokat állítanak fel a fővárosban. Népszava (1959) nov. 1.

Várkonyi Judit, Sörített pillanatok (Makrisz Agamemnon szobrászművészről). Kisalföld (1959) okt. 1. Képpel.

Vásárhelyi Julia, Fadrusz János leveleiből. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 82. o.

Vayer Lajosné, Petőfi Sándor első szobra — Alexy Károly ismeretlen alkotása. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve (1959) 37–41. o. Képekkel. (Orosz- és franciayelvű kivonattal.)

Veres Péter, Medgyessy Ferencről. (László Gyulának.) Kortárs (1959) 3. évf. 9. sz. 365–373. o.

FESTÉSZET

A. T., Otthonná varázsolni az árva gyermekek lakhelyét. A főtí gyermekváros falképeiről. Hétfői Hírek (1959) aug. 24.

Az alföldi piktúra — társadalmi kérdés. Kétnapos országos képzőművészeti ankét Hódmezővásárhelyen. Csongrád-megyei Hírlap (1959) jún. 2. Képekkel.

Almási Gyula Béla, Egy nem Vásárhelyt élő, de vásárhelyinek számító festőművészről. Csongrád-megyei Hírlap (1959) szept. 13.

Almási Gyula Béla, A nép szolgálatában. Tornyi János születése 90. évfordulójára. Csongrád-megyei Hírlap (1959) jan. 18. Képpel.

—bj—, Megyei képzőművészek arcképcsarnoka X. Andrásról. Komárom Megyei Dolgozók Lapja (1959) apr. 22. Képpel.

B. T., Egy bányászfestő műtermében. (Gáspár Sándor.) Fejérmegyei Hírlap (1959) febr. 24.

Balla Ernő, Képet szeretnék festeni felszabadulásunkról — mondja Kristóf téri műtermében Sarkantyú Simon. Ország-Világ (1959) febr. 11. Képekkel.

Balla Ernő, Születésnap látogatás a 94 éves Csók Istvánnál. Esti Hírlap (1959) febr. 14.

Bartha Tibor, Beszélgetés a festők „aranykulcsáról”. (Székesfehérvár, Kiss István festőművész.) Fejérmegyei Hírlap (1959) aug. 7.

Baskai Ernőné, Lotz Károly (1833–1904). Hevesmegyei Népiújság (1959) okt. 15.

Bence Gyula, Koszta József emlékezete. Rajztanítás (1959) 1. évf. 5. sz. 16. old.

Bence Gyula, Nagy-Balogh János emlékére. Rajztanítás (1959) 1. évf. 3. sz. 30–31. o.

Benedek Miklós, Tárlat után, pihenőben... Portrévázlat Vati József festőművészről. Északmagyarország (1959) nov. 13.

Bényi László, Koszta József Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 66 o., 72 kép (4 színes) — 25 cm. (Magyar mesterek.) — Ism.: K. É.: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 6. sz. 477–478. o.

Berkovits Ilona, Egy Corvina miniatúra. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 250–259. o. Képekkel.

Bielchsky Sándor, Vasküttől-Balatonkenesig. Látogatás Weintrager Adolf vasküti festőművésszel. Petőfi Népe (1959) aug. 7.

Cs. I., Tiszapart és a nagyvilág. (Kecskemét, Bozsó János festőművész.) Petőfi Népe (1959) jan. 1. Képpel.

Cs. Nagy István, Derkovits köszöntése (vers). Vasi Szemle (1959) 1. köt. 33–34. o. Képpel.

Csáky Lajos, A táj és az ember. Műteremlátogatáson Goór Imrénél. Petőfi Népe (1959) dec. 20. Képpel.

—cs— [Cséleányi József], Műteremlátogatás Bótos Sándor Munkácsy-díjas festőművész műtermében. Szolnokmegyei Néplap (1959) 10. sz. jan. 11. 7. o.

—cs— [Cséleányi József], Műteremlátogatás Chiovini Ferenc szolnoki festőművész műtermében. Szolnokmegyei Néplap (1959) 21. sz. 6. o.

—cs— [Cséleányi József], Műteremlátogatás a Meggyes festőművész-házaspár szolnoki otthonában. (M. László.) Szolnokmegyei Néplap (1959) febr. 8. 6. o.

—cs— [Cséleányi József], Műteremlátogatás Mészáros Lajos szolnoki festőművész műtermében. Szolnokmegyei Néplap (1959) apr. 4.

—cséleányi — [József], Pécsi festőművész Szolnokon (Haraszi Pál). Szolnokmegyei Néplap (1959) aug. 25. Képpel.

—cséleányi — [József], Műteremlátogatás Nagy Sándor szolnoki festőművésszel. Szolnokmegyei Néplap (1959) szept. 16. Képpel.

—cséleányi — [József], Vendég a szolnoki Művésztelepen. Látogatás Benedek Jenő Kossuth- és Munkácsy-díjas festőművésszel. Szolnokmegyei Néplap (1959) aug. 1. Képpel.

D. I., „Egy életre kijelölte utamat, eldöntötte sorsomat a dicsőséges Tanácsköztársaság”. Látogatás Ék Sándor Kossuth-díjas festőművésszel. Kőbányai Textil (1959) márc. 31.

—di—, Emlékezés Derkovits Gyulára, a magyar proletáriátus nagy művésze. Dunántúli Napló (1959) apr. 12.

Demeter Imre, Színházi beszélgetés Bernáth Auréllal. Film, Színház, Muzsika (1959) jan. 30.

Dénes Zsófia, Egy magyar festő Párizsban — Vértess Marcell. Élet és Irodalom (1959) máj. 22.

Derkovits Gyuláné, Vallomások 1919-ről. Derkovits Gyula elindulása. Magyar Nemzet (1959) febr. 15. Képpel.

Dési-Huber Istvánné, Megjegyzések egy beszélgetéshez. Magyar Nemzet (1959) febr. 24.

Dévényi Iván, Húsz éve halt meg Vasváry János festőművész. Komárom Megyei Dolgozók Lapja (1959) apr. 18.

Dévényi Iván, Csontváry Tivadar. Vigilia (1959) 24. évf. 9. sz. 535–544. o.

d. m. [Duka Mária], Az első szabad május 1. emlékeiről beszél Pór Bertalan. Magyar Nemzet (1959) máj. 1.

d. m. [Duka Mária], Műtermi beszélgetés Beck Judittal lengyelországi kiállításairól. Magyar Nemzet (1959) okt. 23.

Duka Mária, Uitz Béla újra itthon. Magyar Nemzet (1959) márc. 25.

Egy kép születése (Derkovits Gyula: Nemzedékek). — Derkovits Viktoria emlékeiből. Magyar Ifjúság (1959) máj. 30. Képpel.

- Elek László, Megyénkből származó festők a múlt század második felében. (Haán Antal, Gyulai László, Jankó János, Jantyk Mátvás, Oskó Lajos). Békésmegyei Népújság (1959) febr. 13.
- Elek László, Orlai Petrich Soma (1822—1880). Békésmegyei Népújság (1959) febr. 1.
- Az 1959. évi szombathelyi Derkovits-ünnepségek. — Emlékbeszéd Vas megye Tanácsa 1959. június 21-i ünnepi ülésén. Írta és elmondta Gosztónyi János. Vasi Szemle (1959) 1. köt. 53—59. o. Képpel.
- [f. a.], Maulbertsch Antal. Hevesmegyei Népújság (1959) febr. 7.
- Farkas Zoltán, Egy József (1883—1951). Képzőművészeti Alap, Kossuth ny., Bp. 1959. 25 o. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 15.) — Ism.: — o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 12. sz. 957. o. Sarkadiné Hárs Éva: Jelenkor (1959) 2. évf. 6. sz. 124—125. o. — Tüskés Tibor: Dunántúli Napló (1959) okt. 13.
- Fazekas Mátvás, Veresegyház — Páris — Veresegyház. (Hajósi Antal festőművészről.) Pestmegyei Hírlap (1959) okt. 7. Képpel.
- Fehér Kálmán, A cél felé nehéz az út. (Babócsa, Vezér Dezső festőművész.) Somogyi Néplap (1959) márc. 15. Képpel.
- Fehér Pál, A soproni Horváth Józsefmé. Kisalföld (1959) jún. 21.
- Fényes György, Három Derkovits-ösztündíjas (Orosz János, Hock Ferenc festőművész, Gacs Gábor grafikus). Magyar Ifjúság (1959) febr. 7. képpel.
- A forradalom festője (Uitz Béla). Rádió és Televízió Újság (1959) márc.
- (g. i.), Vasárnap délelőtti látogatás Domanovszky Endrénél. Magyar Nemzet (1959) febr. 25.
- Goda Gábor, Naplófüzetemből. Vedres Márkról. Élet és Irodalom (1959) 3. évf. 37. sz. 3—4. old.
- Gulyás Sándor, Merre tart megyénk festészete, s abban is merre Lipták Pálé? Békésmegyei Népújság (1959) jan. 18.
- György István, Látogatás Bernáth Aurélnál. Népszabadság (1959) jan. 11.
- [h], Dési Huber István: A kubikus. Népszava (1959) febr. 25. Képpel.
- h. l., Egy képzőművész sikere — és néhány jogos panasza. (Kerti Károly festőművészről.) Komárom Megyei Dolgozók Lapja (1959) júl. 11.
- [halacs], Szentendrei képeit állítja ki Párizsban Czóbel Béla. Esti Hírlap (1959) szept. 4. Képpel.
- Hamar Imre, Látogatás Zágon Gyula festőművészénél. Dunántúli Napló (1959) apr. 12.
- Hargita István, Derkovits Gyula. Születésének 65. évfordulójára. Zalai Hírlap (1959) apr. 12.
- Hárs Éva, Sarkadiné, Zsolnay Vilmos, a festő. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1958 Pecs. (1959) 197—199. o. Képpel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Heltai Nándor, „Szegény emberek életének festője” — Fényes Adolf 1867—1945. Petőfi Népe (1959) nov. 29. Képpel.
- Horváth Béla, Egy József. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 289—296. o. Képpel.
- Horváth Mihály, Dési Huber István. Délmagyarország (1959) febr. 24. Képpel.
- Illés Jenő, Látogatás egy boldog embernél. Háy Károly László otthonában. Ország-Világ (1959) febr. 4. Képpel.
- K. E., Ahogy a barátja látta Vasváry Jánost. Somogyi Néplap (1959) febr. 22.
- Kaposváry Gyula, Pettenkofen Szolnokon. — 70 éve halt meg a szolnoki festőművészt megalapítója. Szolnokmegyei Néplap (1959) apr. 2. Képpel.
- Kávássy Sándor, Visszaemlékezések Rippl-Rónai Józsefre. Összeáll.: —. Somogym. Tanács VB., Somogym. ny., Kaposvár 1958 (1959). 28 o., 15 t. — 25 cm. (Somogyi Almanach 3.)
- Kellner Béla, A (Kaposvári) Róma-hegyi ház. (Rippl-Rónai József, Martyn Ferenc.) Jelenkor (1959) 2. évf. 4. sz. (aug.) 86—88. o.
- Király Ernő, 65 éve született Derkovits Gyula. Somogyi Néplap (1959) apr. 12. Képpel.
- [kovács], Kicsi szíve volt, mégis határtalanul nagy! Derkovits Gyula özvegye a nagy festő életének drámai részleteiről. Ország-Világ (1959) júl. 1.
- Körműves Gyula, A parasztság festője — az Alföld szerelmese. (Kurucz D. István festőművész.) Szabad Föld (1959) dec. 15. Képpel.
- Kunszery Gyula, A református Kovács Mihályról. a katolikus egyházi festészet egyik úttörőjéről (1818—1892). Új Ember (1959) 1. sz. jan. 4.
- Kuntár Lajos, Derkovits Gyula szombathelyi éve. Vasi Szemle (1959) 1. köt. 47—52. o.
- [l. z.], A szocialista művészet mai kialakítóinak nem szabad elfeledkezniük az alföldi festészet nagyszerű örökségéről. A magyar festészetről országos képzőművészeti ankét kezdődött (Hódmezővásárhelyen). Délmagyarország (1959) máj. 31.
- László Miklós, Akiknek a nevet most kezdjük megtanulni (Sarkantyú Simon). Népszabadság (1959) máj. 1. Képpel.
- Lengyel István, Domanovszky Endre beszél hatalmas méretű pannóiról, terveiről, tapasztalatairól és új kiállításáról. Ország-Világ (1959) febr. 25. Képpel.
- Lengyel István, Kmetty János 70. születésnapján. Népszabadság (1959) dec. 23. Képpel.
- Lyka Károly, A kilencven esztendő Kunffy Lajosról. Hétfői Hírek (1959) okt. 5.
- Magyar László, Három nevezetes Székely Bertalan évforduló megünneplésére készül Szada. Pestmegyei Hírlap (1959) aug. 28. Képpel.
- Matthényi Károly, Derkovitsra emlékezünk. Vas Népe (1959) jún. 21.
- Matthényi Károly, Múltó módon ünnepeljük meg a Derkovits-évfordulót. Vas Népe (1959) jún. 11.
- Marjalaki Kiss Lajos, Munkácsy Mihály szüleinek arcképe. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 37. Képpel.
- Megyeri Abel, Zichy Mihály szülőföldjén. Katolikus Szó (1959) 3. évf. 14. sz. jún. 28.
- Mende Gusztáv, Van-e soproni jellegű tájképfestés, Soproni Szemle (1959) 13. évf. 3. sz. 257—258. o.
- Molnár Zsuzsa, Mme P., Les natures mortes d'Aurél Bernáth. — Bernáth Aurél csendéletei. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 65—71., 155—158. o. Képpel.
- Munka Erdemrenddel tüntették ki Kunffy Lajos festőművészt. Somogyi Néplap (1959) nov. 12.
- Murányi-Kovács Endre, Dési Huber István 1895—1944. Népszabadság (1959) febr. 24. Képpel.
- Műteremlátogatás Gácsi Mihály festőművész szolnoki műtermében. Szolnoki Néplap (1959) 45. sz.
- Nagy Gyula, Látogatás egy festőnél (Mikus Gyulánál). Középdunántúli Napló (1959) jún. 14. Képpel.
- Nagy László, Prohászka Józsefről, az emberről, a művészről. Kiskun-ság (1959) márc.—apr. 67—68. o.
- Oelmacher Anna, Derkovits Gyula életműve. Vasi Szemle (1959) 1. köt. 38—47. o. Képpel.
- Oelmacher Anna, Les toiles de guerre de János Vasváry. — Vasváry János háborús képei. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 93—96. o. Képpel. — 169—170. o.
- Óvjuk meg templomi képeinket. Katolikus Szó (1959) 3. évf. 13. sz. jún. 14.
- [P—p] Ahol a művészi alkotások születnek. (Vlasits Károly, Jánoska Tivadar festőművészek, és Tápai Antal szobrászművész.) Délmagyarország (1959) aug. 330. o. Képpel.
- Palásti László, A száz évvel ezelőtt született Magyar Mannheim Gusztáv festőművészről beszél leánya Magyar Mannheim Nelli festőművész. Ország-Világ (1959) márc. 4. Képpel.
- Palkó István, Derkovits Gyula, Szombathely nagy szülőtte. I. A forradalmi példakép (tárlatnyitó). II. Az osztályharcos művész (katalógusi bevezető). Vasi Szemle (1959) 1. köt. 59—63. o.
- Pálos Miklós, Ék Sándor, aki egyszerre lett a Tanácsköztársaság és a művészet katonája. Magyar Ifjúság (1959) márc. 7. Képpel.
- Pesold Ferenc, Angyalföld festője. (Cserepes István). Esti Hírlap (1959) szept. 5.
- Pesold Ferenc, Festők és képek a Balaton mellett. Esti Hírlap (1959) jún. 30.
- Pesold Ferenc, Ötvenhét év — és az első önálló kiállítás. (Műteremlátogatás Vén Emil festőművészénél.) Esti Hírlap (1959) júl. 30.
- Pogány Ö. Gábor, Emlékezés Derkovits Gyulára. Vasi Szemle (1959) 1. köt. 34—37. old. Képpel.
- Pogány Ö. Gábor, Magyar festészet a XX. században. Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 79 o., 40 színes t. — 35 cm.
- Pongrács Zsuzsa, Egy „nyugdíjas” festő — költő — író. Budapesti beszélgetés Kós Károllyal. Élet és Irodalom (1959) júl. 31.
- Pósfai Vilmos, Hauser Károly soproni festőművész 1841—1911. Soproni Szemle (1959) 13. évf. 4. sz. 345—352. o. Képpel.
- Pruker Pál, Uitz Béla tanítványa voltam... (Vác, Peukert Károly festőművész.) Pestmegyei Hírlap (1959) júl. 31. Képpel.
- [radó], A paletta és ecset soproni művészei között. Kisalföld (1959) szept. 16.
- Rókas Sándor, Révész Imre 1859—1945. Népszabadság (1959) jan. 21. Képpel.
- Rónai Mihály András, Az ihlet hült helyén. Paál László halálának nyolcvanadik évfordulójára. Népszabadság (1959) márc. 4. Képpel.
- Róssa György, A magyar történelmi festészet témáinak barokk feldolgozásai. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 275—281. o. Képpel.
- Ruffy Péter, Vallomások 1919-ről. Látogatás Dési-Huber István özvegyénél. Magyar Nemzet (1959) febr. 22. Képpel.
- s. —i., Tárlat előtt. (Juhász Jenő festőművészről.) Pestmegyei Hírlap (1959) júl. 26. Képpel.
- Saár Zsuzsa, Berenczné, A Magyar Tanácsköztársaság festészetéről. Hevesmegyei Népújság (1959) febr. 26.
- Sós Árpád, Visszaemlékezések Rippl-Rónai Józsefre. Jelenkor (1959) 2. évf. 4. sz. (augusztus) 103—104. o.
- Százezer forintos költséggel injekciózzák és mosdatják a mosonmagyaróvári értékes secco-festményt. (Plébánia templomban.) Kisalföld (1959) aug. 28.
- sze —, Ankét az alföldi képzőművészet múltjáról és jelenéről. Csongrádmegyei Hírlap (1959) máj. 24. Képpel.
- Székely Zoltán, L'oeuvre de Gyula Derkovits (1894—1934) à la Galerie Nationale Hongroise. — Derkovits Gyula a Magyar Nemzeti Galériában. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 21—64. o. Képpel. — 131—154. o. Képpel.
- Szilágyi Róza, A jármóműjavító munkásságával megnyílt a Derkovits ünnepség. Vas Népe (1959) jún. 18. Képpel.
- Szilágyi Róza, A nagy művész (Derkovits Gyula) élettársa. Vas Népe (1959) jún. 21. Képpel.
- Szilágyi Róza, A nagy művész (Derkovits Gyula) élettársa. Vasi Szemle (1959) 1. köt. 64—66. o. Képpel.
- Sztankovics Ernő, Cs. Pataj Mihály akvarelljei. Békésmegyei Népújság (1959) júl. 19. Képpel.
- Sztojka László, Dési-Huber István és Erdély. Halálának 15. évfordulóján. Élet és Irodalom (1959) febr. 27. Képpel.
- Tamás Aladár, Dési-Huber István emlékeztető. Élet és Irodalom (1959) máj. 1.
- Tamás Menyhért, Gazdag élmények... (Lőrinc Vitos festőművészről.) Tolnamegyei Népújság (1959) apr. 8.
- Telepy Katalin, Deux toiles historiques de Gyula Benczur à la Galerie Nationale Hongroise. — Benczur Gyula két történelmi festménye a Magyar Nemzeti Galériában. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 81—87. o. Képpel. — 163—166. o.
- [Thiery], Festőművész vallomása — a munka valóságáról. (Bartha László.) Középdunántúli Napló (1959) okt. 21.
- Timár György, Hamis képek nyomában Budapesten. Ország-Világ (1959) jan. 7. képpel.
- Tóth Ervin, Debrecen képzőművészeti múltjából. Emlékezés Gáborjani Szabó Kálmánra és Vadász Endrere. Élet és Művelődés (1959) máj. 41—42. o.
- Tóth Ervin, Derkovits Gyula (1894—1934). — Az első igazi találkozás. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) apr. 12.
- Tóth Ervin, Emlékezés Benczur Gyula művészetére. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) febr. 1.

Tóth Ervin, Munkácsy Mihály (1944 febr. 20. — 1900 máj. 1.) Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) febr. 22.
 Uitz Béla köszöntése. Kortárs (1959) 3. évf. 5. sz. 680. o. Képekkel.
 Új freskó a zuglói plébániatemplomban. (Kontuly Béla festőművész.) Katolikus Szó (1959) 3. évf. 25. sz. nov. 29. Képpel.
 „Az Utolsó darab kenyér.” (Kozma Endre festő, Becfe.) Dunántúli Napló (1959) okt. 8. Képpel.
 V. B., Pest megyei pedagógus képzőművészek soproni képei... Soproni Szemle (1959) 13. évf. 3. sz. 280. o.
 V. É., Műteremlátogatás — a tér és a forma kutatójánál (Barcsay Jenő Kossuth-díjas festőművészénél). Pestmegyei Hírlap (1959) júl. 17. Képekkel.
 Varga Mihály, Egy festőművész (Kiss Zoltán) otthonában. Petőfi Népe (1959) jan. 6.
 Vársárhelyi Júlia, Ami Derkovits Gyula képiállítása előtt történt. Pestmegyei Hírlap (1959) ápr. 19.
 Végvári Lajos, Katalog der Gemälde und Zeichnungen Mihály Munkácsy. Hrsg. mit einer Einf. u. Anm. vers. von —. Übers. von Tilda Alpári. Akadémiai ny., Bp. 1959. 131 t. — 30 cm.
 Vitányi Iván, Emlékezés két östethetségre. (Győri Elek, Gajdos János festőművészek.) Magyar Nemzet (1959) ápr. 29.
 Ybl Ervin, Csontváry. Transl. by István Farkas. Corvina, Print. Kossuth, Bp. 1959. 22 o., 12 t. — 34 cm.
 Ybl Ervin, Hatvány Ferenc és Manet egyik mesterműve. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 162—163. o.
 Ybl Ervin, Meier-Graef véleménye a magyar festőkről — Rippl-Rónai levele Szinyei Merse Pálhoz az 1910. évi berlini kiállításról. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 80—82. o.
 Zibolen Agnes, Une esquisse de Munkácsy pour sa toile „Le cellule du condamné à mort”. — Munkácsy rajza a Siralomház-hoz. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 77—79. o. Képekkel. — 161—162. o.

GRAFIKA, RAJZ

Ábel Péter, Hogyan készül a könyvillusztráció? Beszélgetés Szász Endrével a munka műhelytitkairól. Kisalföld (1959) dec. 31.
 Ambrus József, A Magyar Tanácsköztársaság bélyegei. Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve (1959) 121—127. o. Képekkel. (Francia nyelvű kivonat: 152. o.)
 Arady Kálmán, Magyar orvosok exlibrisai. Orvosi Hetilap (1959) 100. évf. 10. sz. 373—376. o.
 Ausschliesslich Liebe. Ein Bilderbuch mit Rezepten und Mahnungen. Karikaturen von István Hegedüs, Tibor Kaján etc. Frankfurt a. M. — Bp. 1959. Bärmeier u. Nikel — Corvina, Druck. Athenaeum, Bp. 69. o. — 20 cm. (Die Schmunzelbücher.)
 [b], A szerkezet, a ritmus és az arány Barcsay Jenő új művének témája. Esti Hírlap (1959) jún. 24.
 Barabás Tamás, A rajzolás nyugodalmasabb, mint a színház. — Beszélgetés Vértess Marcellal. Esti Hírlap (1959) aug. 29. Képpel.
 Barcsay Jenő, Anatomija dlja hudoznikov. (Művészeti anatómia.) Risunki i ob'jasnenija — —. Proveril tekst v kacsseztve szpecialisza-vracsza Barnabás Somogyi. 3. izd. Korvina, Tip. Aténium, Bp. 1959. 316 old., 12 t. — 34 cm.
 Barcsay Jenő, Mensch und Draperie. Mit Illustrationen des Verfassers. 2. Aufl. Corvina, Druck. Offset-Druck Kossuth, Bp. 1959. 87 o., 6 t. — 33 cm.
 Darvas Szilárd, Szűr-Szabó József. Ország-Világ (1959) febr. 18. Képpel.
 Dersi Tamás, A bélyegek művésze. (Légrády Sándor.) Esti Hírlap (1959) jún. 10.
 Dukla Mária, Beszélgetés a Margitszigeten Vértess Marcellal. Magyar Nemzet (1959) aug. 23. Képekkel.
 d[ukla] m[ária], Látogatás a 70 éves Végh Gusztávnál. Magyar Nemzet (1959) nov. 5. Képpel.
 Az év legszebb plakátjai. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 4. sz. 254—257. old. Képekkel.
 Az 1958-as év legjobb kulturális plakátja... (Máté András grafikusművész.) Élet és Irodalom (1959) jún. 12.
 Feleki László, Szegő Gizi. Ország-Világ (1959) febr. 18. Képpel.
 Florián László, A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai máppában és filmen. Magyar Nemzet (1959) ápr. 7.
 G. Zs., Benczur rajzokat találtak Nyiregyházán. Ország-Világ (1959) febr. 25. Képekkel.
 [Gábor Imréné], A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai. (Összeáll.: —. Bev. Pór Bertalan. (kiad.) Az MSZMP Párttörténeti Intézete.) Kossuth Kiadó, Bp. 1959. 27 o., 48 t. — (Német nyelven is.)
 Gábor Imréné—Rudas Klára, Újságrajzok. 1919. Forradalmi szatira az egykorú újságok rajzaiban. Vál. és összeáll. — —. Bev. Máté György. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Athenaeum ny., Bp. 1959. 11, 17 o., 55 t. — 19 cm.
 Gábor István, Hetvenéves Gáspár Antal a karikaturisták nesztora. Magyar Nemzet (1959) márc. 22. Képpel.
 Gadányi Jenő rajzai. (A művész bevezetésével.) Történeti Múzeum Házinyomdája, Bp. 1959. 21 o., 19 t. — 20 cm.
 [garai], Díjat kaptak 1958 legszebb plakátjai. Népszava (1959) jún. 6.
 Ist eine Himmelsmacht. (Karikaturen. Texten von László Feleki, Heinz Kahlau etc. Zeichnungen von István Hegedüs, Tibor Kaján etc.) Bp. — Berlin, 1959, Corvina — Eulenspiegel Verl., Druck Athenaeum, Bp. 107 o. — 20 cm.
 Julow Viktor, Tóth Árpád ifjúkori levelei és rajzai. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve (1959) 87—112. o. Képekkel. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)
 Kaesz Gyula, Gondolatok a „Legszebb magyar illusztráció” kiállításán. Papírpap és Magyar Grafika (1959) 3. évf. 3. sz. 216—217. o. — Magyar Grafika (1959) 3. évf. 3. sz. 216—217. o.
 Kaesz Gyula, A lipcsei Nemzetközi Könyvművészeti Kiállítás mérlege. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 6. sz. 447—449. o.
 Kaján Tibor, „Meglepő táblák”. Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 9 o., sztl. t. — 18 cm.
 Karacs Ferenc térképészítő-rézmetező művész (1770—1838). Tanulmányok. Szerk. és bev. Kálmalfalvai Béla. III. Menyhárt

József. Kiad. a Hazafias Népfrent Püspökladányi Községi Bizottsága. Szabadság ny., Debrecen, Püspökladány 1958—1959) 47 o., — 20 cm.
 Kiss Sándor, Rajzok a Magyar Tanácsköztársaság idejéből. Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve. (1959) 75—92. o. (Francia nyelvű kivonat: 150—151 o.)
 Korcsmáros Pál, Der Bleistift erzählt. (Mesélő ceruza.) Übertr. von István Frommer. Corvina, Druck Kossuth, Bp. 1959. 135 o. — 24 cm.
 Lengyel István, Beszélgetés Vértess Marcellal. Népszabadság (1959) aug. 30. Képpel.
 Lengyel István, Vértess Marcell nyilatkozata a New York-i absztrakt örületről, a pszichoanalízis fattyúhajtásairól s egy földalatti litografus műhelyről. Élet és Irodalom (1959) szept. 4. Képpel.
 Lengyel Lajos, Emlékezés Kálmán Klára grafikusművészre. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 4. sz. 233—236. o. Képekkel.
 Magyar költészet — mai magyar grafika. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve (1959) 27—36. o. Képekkel.
 Móricz Miklós, A tipográfia művészei (Erdélyi János, Haiman György, Lengyel Lajos, Radics Vilmos, Szántó Tibor). Magyar Grafika (1959) 3. évf. 1. sz. 30—52. o. Képekkel.
 Murányi-Kovács Endre, A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai. Élet és Irodalom (1959) júl. 17.
 Oelmacher Anna, A tizenketedik. Derkovits Gyula Dózsa-sorozatának eddig ismeretlen fámetszete. Magyar Nemzet (1959) szept. 27. Képpel.
 Orbán Ilona—Gábor Imréné, A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai. Összeáll.: —. Bev. Pór Bertalan. Kossuth Kiadó, Offset ny., Bp. 1959. — Franklin ny. 27 o., 48 t. — 34 cm. — Ua. német és orosz nyelven.
 Palásti László, Várnai György. Ország-Világ (1959) febr. 18. Képekkel.
 Paprika, A collection of cartoons by several of Hungary's leading humorists. Ill. by Sándor Gerő, István Hegedüs etc. London 1959. Souvenir Press, Print Kossuth, Bp. 36 lev. — 20 cm.
 Pongrácz Zsuzsa, A borítólapp művésze. Csillag Vera Munkácsy-díjas. Magyar Nemzet (1959) ápr. 25.
 Pongrácz Zsuzsa, Egy Thököly-úti kis lakásból — szerte a világba (Juris Ibolya). Ország-Világ (1959) márc. 4. Képekkel.
 Pór Bertalan, A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 5. sz. 324—331. o. Képekkel.
 Róza György, Ehrenreich Ádám forrásai. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 61—67. o. Képekkel.
 Róza György, Frans Luyck und György Szepcsényi. Acta Historiae Artium (1959) Tom. 6. Fasc. 1—2. 233—238. o. Képekkel.
 Saár Zsuzsa, Berencsné, Forradalmi plakátok 1919-ben. Népújság, Eger. (1959) márc. 21. Képpel.
 Sós Endre, Egy régi láda mélyéből előkerült Orlay Petrich Soma elvesztettnek hitt illusztráció-sorozata a „Bolond Istók”-hoz. Magyar Nemzet (1959) ápr. 19. Képekkel.
 Szabó Endre, Egy pályázat — egy javaslat. Csongrád megyei Hírlap (1959) márc. 8. Képekkel.
 Szántó Tibor, A könyvcimlappról. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 4. sz. 237—251. o. Képekkel.
 Szemő Pirokska, D[ezsenyiné], Vándorló képek illusztrációink történetében. Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 4. sz. 367—380. o. Képekkel.
 Tamás István, Az illusztrátortól véleményint vár a kor. Beszélgetés Hincz Gyulával. Magyar Nemzet (1959) dec. 14. Képpel.
 A tavasz festője (Szentendre: Pirk János). Pestmegyei Hírlap (1959) márc. 29. Képekkel.
 Tiszay Andor, A Magyar Tanácsköztársaság plakátművésze. Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 2. sz. 203—208. o. Képekkel.
 Tóth Ervin, Fejezetek Debrecen grafikai múltjából. A rézmetsződiák (Karacs Ferenc, Gáborjányi Szabó Kálmán, Vadász Endre, Mata János). Alföld (1959) 10. évf. 3—4. sz. (jún.—szept.) 114—124. o. Képekkel.
 Vasvári Anna, Das Ewig-Weibliche (Női dolgok). — (Karikaturák.) Aus der Schule geplaudert von —. Vorw. von László Feleki. Übers. von Franz Ottschlig. 3. Ausg. Corvina, Druck Athenaeum, Bp. 1959. 136 o. — 20 cm.
 Vértess Marcell a Nemzeti Galériának ajánlja fel grafikai műveit. Népszabadság (1959) aug. 23. — Népszava (1959) aug. 23.
 Wilhelm Gizek, Czennerné—Róza György, A Magyar Történelmi Képcsarnok rézmetszgyűjteménye. Folia Archaeologica XI. 1959. 197—206. o. (Német nyelvű kivonattal.)
 Wilhelm Gizek, Czennerné, „Szerelmey Miklós” szabadságharcilítoográfiai. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 153—155. o. Képpel.
 Zádor István, Egy félszázad rajzokban. Gondolat, Bp. 1959. 17 o., 125 kép — 33 cm.

IPARMŰVÉSZET, NÉPMŰVÉSZET

a) Általános cikkek

— Angyal —, Város az asztalon. Egy nyíregyházi iparművész (Jeles Zoltán) arcképe. Keletmagyarország (1959) okt. 15.
 Boross Marietta, Budapest népművészete. Népművelés (1959) 6. évf. 3. sz. 26. o. Képekkel.
 Bóvult a nagy család... Újabb hét népművésznek adományozta a kormány a „Népművészet Mestere” címet. Szövetkezeti Hírlap (1959) aug. 20.
 Éri István, Gótikus agyagnegatívok a nagyvázsonyi Kinizsi-várból. Folia Archaeologica XI. (1959.) 141—150. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Folia archaeologica. XI. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Múzeum évkönyve. Szerk. Fülep Ferenc. III. Patay Pálné. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Kossuth ny., Bp. 1959. 276 o., 18 t. — 25 cm. (Német, francia és angol nyelvű kivonatokkal.)

Földes László, A Népzei Múzeum busomaszkjai. Népzei Értésítő 1958 (1959). 40. köt. 209—230. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Kalmár János, A füleki (Filakovo) vár XV—XVII. századi emlékei. Tört. Múz., Ház soksz., Bp. 1959. 45 o., 41 t. — 29 cm. (Régészeti füzetek. Ser. 2. 4.)
 Maróti Gyula, Népművészet és népművelés. Népművelés (1959) 6. évf. 8. sz. 7. o. Képekkel.
 Tábori György, A tótkomlói szlovák asszonyok kézzel kicifrázott falehűzásai. A Szántó Kovács Múzeum Évkönyve (1959) 193—196. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonat: 221—222. o.)
 Veőreos Imre, Isten kézművese (Koch Rudolf). Evangélikus Élet (1959) 17. sz. Képekkel.

b) Ötvösség, ón-, fegyver-, vas- és bronzművéség

B. J., A béke és szabadság harangja. Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 6. sz. febr. 8. Képpel.
 Bartha Antal, Honfoglalás kori kovácsmesterségünkről. Történelmi Szemle 1958 (1959). 1. évf. 3—4. sz. 315—327. o. (Orosz nyelvű kivonattal.)
 Fuchs Erik—Nándori Gyula, Honfoglalás kori vas kéziszerszám metallográfiai vizsgálata. Történelmi Szemle 1958 (1959). 1. évf. 3—4. sz. 328—330. o.
 Holub József, Pécs város pecsétjei. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1958 (1959). 137—146. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Kalmár János, Hegyestör és lóra való pallos a magyar huszár szolgálatában. — Panzerstecher und Sattelschwert im Dienste des ungarischen Husaren. Folia Archaeologica XI. (1959) 157—171. o. Képekkel. — 172—177. o.
 Kalmár János, Két középkori kardról. Archaeológiai Értésítő (1959) 86. köt. 2. sz. 189—191. o. Képekkel.
 Kozák Károly, A Budapesti Történelmi Múzeum — Vármúzeum vasnyeli szakállas puskája. (15. sz.) Budapest Régiségei XIX. (1959) 205—211. o. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)
 Kozák Károly, A győri múzeum legregibb kézi tűzfegyverei. — Die ältesten Handfeuerwaffen des Győrer Museums. Arrabona. (1959) 1. köt. 101—112. o. Képekkel. — 113—114. o.
 Krisztinkovich Béla, Különleges fajanszok a felvidéken. Művészettörténeti Értésítő (1959) 8. évf. 4. sz. 281—284. o. Képekkel.
 a. lik Sándor, Die ungarischen Beziehungen des Glockenblumenpokals. Acta Historiae Artium (1959) 6. köt. 1—2. sz. 33—86. o. Képekkel.
 Pataky Dénesné, A pest-budai ötvösség a XVIII. században (abudapesti templomok kincstárai alapján). Budapest Régiségei XIX. (1959) 221—240. o. Képekkel. (Angol nyelvű kivonattal.)
 Temesváry Ferenc, Egy magyar puskaműves család élete és működése (Kirner család). Folia Archaeologica XI. (1959) 207—225. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Weiner Mihályné, XVII. századi önedények falusi református templomokból. Művészettörténeti Értésítő (1959) 8. évf. 1. sz. 48—54. o. Képekkel.
 Zsák Viktor, A középkori harangöntés. Öntőde (1959) 10. évf. 9. sz. 218—220. o. Képekkel.

c) Érem, pénz

Bánki V. Emil, Magyar vonatkozású rendjelek és kitüntetések. (IV. folyt.) Az Érem (1959) 15. évf. 12. sz. 5(181)—8(184). o. Képekkel.
 Györffy Lajos, A türkevei dénárook. Szolnoki Múzeum, Szolnoki Nyomdaipari V., Szolnok 1959. 7 o., képes. — 25 cm. (Dolgozatok a Szolnoki Múzeum gyűjtőterületéről IX. — Klny. a Jász-kúnság 1959. évfolyamából.)
 Huszár Lajos, Böhm József Dániel ónarcképes emlékérmé. Folia Archaeologica XI. (1959) 247—252. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 H[usár] L[ajos], Újkori magyar aprópénzek. VIII. I. Lipót (1657—1705). Az Érem (1959) 15. évf. 11. sz. 5(165). o.; 12. sz. 8(184). o.
 Keresztényi József, A sportérmézettről. Az Érem (1959) 15. évf. 12. sz. 10(186)—13(189). o.
 Magyar Éremhatározó. Újkor. 3. füzet. Összeállította Unger Emil. Magyar Régészeti és Éremtani Társulat, M. N. M. Történelmi Múzeum Ház soksz., Bp. 1959. 37—52. o., 11 t. — 20 cm.
 Pávó Elemér, A MAV konzum bárcái. Az Érem (1959) 15. évf. 12. sz. 10(186)—11(187). o. Képekkel.
 Pávó Elemér, Szövetkezeti bárcák. Az Érem (1959) 15. évf. 11. sz. 6(166)—7(167). o. Képekkel.
 Szigeti István, Baranyai Ilona érmei és plakettjei. Az Érem. (1959) 15. évf. 11. sz. 8(168). o.
 Szigeti István, Erdélyi Dezső szobrászművész érmei és plakettjei (1902—1957). Az Érem (1959) 15. évf. 11. sz. 10(170)—11(171). o.
 Szigeti István, Husveth Lajos szobrász- és festőművész plakettje. Az Érem (1959) 15. évf. 11. sz. 11(171). o.
 Szigeti István, Dr. Medgyessy Ferenc szobrászművész érmei és plakettjei. Az Érem (1959) 15. évf. 11. sz. 9(169). o.
 Szigeti István, Özv. Kernstock Károlyné, szül. Stricker Gina (1875—1959) érmei és plakettjei. Az Érem (1959) 15. évf. 12. sz. 15(191)—16(192). o.
 Szigeti István, Sóváry János szobrászművész érmei és plakettjei. Az Érem (1959) 15. évf. 12. sz. 14(190)—15(191). o.
 Varranai Gyula, Geophysis hungarica in nummis. Az Érem (1959) 15. évf. 12. sz. 13(189). o.
 Varranai Gyula, Magyar orvosok emlékérméi. (Az emlékérmék katalógusával.) Az Országos Orvostörténeti Könyvtár Közleményei (1959) 12. sz. 46—120. o. (Bibliogr. 81—82. o.)

d) Textil, textilfestés, viselet, hímzés, horgolás, kötés, csipketűzés
 Csilléry Klára, K., Rövidderékű női ing és hozzávaló pendely Faddról. — Függelék. A Faddon használatos tűzőt csipkék készítmódja. Népzei Értésítő 1958 (1959). 40. köt. 171—207. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Nagy Dezső, Kétfestés és kétfestőmunkák. Bp. 1959. Ceglédi Kossuth Múzeum. 16 o. — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 161. o. 134. sz. (Német nyelvű kivonat: 235. o.)
 Nyárády Mihály, Népviselő és népszokások. Népművelés (1959) jan.

e) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg

Czugh Dezső, Fazekasműhelyektől a Magyarszombatfai Kerámia-gyárig. I. Vasi Szemle (1959) 2. köt. 12—29. o. Képekkel.
 Duma György, Régi fazekasok természetes fekete kerámiai festéke a „borostyán”. Építőanyag (1959) 11. évf. 12. sz. 463—464. o.
 Gönyey Sándor, Beszterce vidéki cserépedények a Népzei Múzeumban. Népzei Értésítő 1958 (1959). 40. köt. 231—240. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 „A Gyermekevár számára készítek faldekorációt” (Kovács Margit keramikusa). Épr. 4.
 Krisztinkovich Béla, Különleges barokk fajanszok a Felvidéken. Művészettörténeti Értésítő (1959) 8. évf. 4. sz. 281—284. o. Képekkel.
 Mihálik Sándor, Küzdelem a körömbányai köedénygyártásért. Folia Archaeologica XI. (1959) 229—245. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Nikelszky Géza, A Zsolnay gyár művészete. Pécs 1959. Pécs város Művészeti Osztálya. — Ism.: Harcos Ottó. Jelenkor (1959) 2. évf. 5. sz. 116. o.
 Parádi Nándor, Technikai vizsgálatok népvándorlaskori és Árpád-kori edényeken. Régészeti Füzetek 12. (1959) 62 o., 3 t. — 20 cm.
 Pongrácz Zsuzsa, A kerámia művésze: Kovács Margit. Magyar Nemzet (1959) máj. 6.
 Pongrácz Zsuzsa, Gádor István műtermében. Magyar Nemzet (1959) nov. 14.
 Prukner Pál, Művészi kerámiák ifjú alkotója (Gorka Livia). Pest-megyei Hírlap (1959) júl. 29. Képekkel.
 -Rattai- [Rattai Márta], Fejedelmi kályhák. Nők Lapja (1959) 11. évf. 37. sz. 8. o.
 Román János, A habánok Sárospatakon. Rákóczi Múzeum, Borsod-megyei Nyomdaipari Vállalat, Sárospatak 1959. 40 o., 12 kép. — 20 cm. (A sárospataki Rákóczi Múzeum füzetei 17.)
 Segesdy Miklós, A munkásizlés és a herendi porcelán. Munka (1959) 9. évf. 1. sz. 16—17. o.
 Simó József, Az iparművészek közreműködése a finomkerámia iparban. Építőanyag (1959) 8. évf. 8. sz. 283—284. o.
 Soproni Olivér, Bizánci hatások a felsőtszai kerámiában. Népzei Értésítő (1959) 41. köt. 75—143. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Szabadfalvi József, Die schwarze Keramik in Ungarn und ihre osteuropäischen Beziehungen. Debrecen 1959. Akad. ny., Bp. 42 o., képes. — 24 cm. (Klny. az Acta Ethnographica 1958. évf. ábról.) — (Közlemények a Debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Népzei Intézetéből 13.)
 Szombathy Viktor, Az ősi cserépbögrétől a pirogránitig. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 48. sz. 1519—1523. o. Képekkel.
 Zsolnay Margit, M., Zsolnay ezrin üvegek. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1958 (1959). 201—202. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

f) Bútor, fa- és csontfaragás

Füzes Endre, A duda (gájda) készítése Mohácson. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1958 (1959). 179—186. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 [-I—C], Ács vagy művész? A felfedezés örömeivel egy ügyes fiatalberről (M. Nagy Sándor). Délmagyarország (1959) márc. 12.
 Sándor Mária, G., Középkori csontosövek a Magyar Nemzeti Múzeumból. Folia Archaeologica XI. (1959) 115—123. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
 Szabadi Sándor, Aranykezü mestereink. — Sztelek Dénes faragó, a „Népművészet Mestere”. Szövetkezeti Hírlap (1959) aug. 20. Képekkel.
 Szabolcs Hedvig, Az Iparművészeti Múzeum francia bútorgyűjteménye 1700—1800. Bp. 1959. Múzeumok Központi Propaganda Irodája. 25 o., képes. — 21 cm.
 Takács Béla, A Rákóczi asztal Sárospatakon. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 52—53. o.

g) Díszlet

Fehér Tibor, Az ókori színházról a modern körszínházig — a színház és a díszlet fejlődése. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 44. sz. 1391—1395. o. Képekkel.
 Nöti Ilona, Harminc színház kulisszái egy műteremben. Esti Hírlap (1959) ápr. 8.

h) Nyomdatörténet, könyvművészet

Csapodi Csaba, A bártfai Kalendárium egy ismeretlen kiadása. Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 2. sz. 196—198. o. Képpel.
 Egy eddig ismeretlen XV. századbeli magyarországi nyomdáról. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 13. sz. 413. o.
 Fitz József, A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelemtörténete. 1. A mohácsi vész előtt. Akadémiai Kiadó,

- Akadémiai ny., Bp. 1959. 258 o., 5 t. — 29 cm. (Bibliogr. 42—52. o. és az egyes fejezetek végén.) — Ism.: dr. Scher Tibor: Könyvbarát (1959) 9. évf. 9. sz. 411—412. o.
- Fitz József—Kéki Béla, A magyar könyv története. I. A magyar könyv története 1711-ig. Magyar Helikon, Bp. 1959. 201 o.
- Fitz József, A görög, a renaissance és a barokk könyv. Könyvbarát (1959) 9. évf. 2. sz. 56—58. o. Képekkel. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 2. sz. 120—122. o. Képekkel.
- Fitz József, A rokokó könyve. Könyvbarát (1959) 9. évf. 7. sz. 307—310. o. Képekkel.
- Fitz József, Klisek első alkalmazása magyar nyomdákban. Könyvbarát (1959) 9. évf. 4. sz. 167—169. o. Képekkel. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 4. sz. 295—297. o. Képekkel.
- Fitz József, A könyv történetéből. A negyvennyolcas Landerer. Könyvbarát (1959) 9. évf. 10. sz. 454—457. o. Képekkel.
- Fitz József, A táblabíróvilág könyve. Könyvbarát (1959) 9. évf. 405—407. o. Képekkel.
- Gárdonyi Klára, Csapodiné, Mátyás király könyvtárának scriptorai. Petrus Cenninus. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958 (1959). 18 o., képes. — 24 cm. (Kiny. a Magyar Könyvszemléből. — Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai 45. — Francia nyelvű kivonattal.)
- Haiman György, Jó eredményt zárt a művészi könyvkötésre kiírt pályázat. Papírpár és M. Grafika (1959) 3. évf. 3. sz. 209—215. o. Képekkel.
- Haiman György, A magyar nyomdaipar fejlődéséről. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 1. sz. 8—15. o.
- Hajós Tibor, Képek az Athenaeum történetéből. 90 évvel ezelőtt alapították az Athenaeum irodalmi és nyomdai részvénytársaságot. A Könyvtáros (1959) 9. évf. 3. sz. 218—220. o.
- Holub József, Istvánffy Miklós Históriaja 1622-i kiadásának történetében. Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 3. sz. 281—283. o.
- Lengyel Lajos, A könyvművészeti verseny 1958. évi mérlege. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 7—11. o.
- Leszih Andor, A miskolci nyomdászat múltja. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 23—27. o. Képekkel.
- Makkay Jánosné, Kis János levele az Akadémiához a soproni nyomda működéséről. Soproni Szemle (1959) 13. évf. 4. sz. 371—373. o.
- Párczer Ferenc, A szocialista könyvművészet kialakulása Magyarországon. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 5. sz. 313—323. o. Képekkel.
- Reiner Imre, a tipográfus, a betűtervező és könyvművész. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 3. sz. 186—189. o. Képekkel.
- Rényi Péter, Kner Imre és a magyar könyvművészet. Kortárs (1959) 3. évf. 1. sz. 109—120. o.
- Scher Tibor, A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története. A Könyvtáros (1959) 9. évf. 9. sz. 699—700. o.
- Szántó Tibor, A könyvcsinlapok. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 4. sz. 237—251. o. Képekkel.
- Szántó Tibor, Mai magyar könyvművészet. A Könyvtáros (1959) 9. évf. 6. sz. 453—455. o. Képekkel.
- Szántó Tibor, Neue ungarische Buchkunst. Bücher aus Ungarn. (1959) 1. Jahrg. 1—2. sz. 4—6. o. — (Ua. angol és francia nyelven.)
- Szántó Tibor, A tipográfia magyar mesterei. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 6. sz. 400. o.
- A szép könyv művésze (Keleti Artur). Könyvbarát (1959) 9. évf. 7. sz. 319. o. Képekkel.
- A szép magyar könyv 1958. (A könyvművészeti verseny 1958. évi mérlege.) Művelődésiügyi Minisztérium Kiadói Főigazgatósága, Könyvkiadói Minisztérium Nyomdaipari Igazgatósága, Kossuth ny., Bp. 1959. 45 o., 16 t. — 24 cm.
- Sziz Részó, Új magyar betűtípus. Könyvbarát (1959) 9. évf. 1. sz. 18. o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 1. sz. 50. o.
- MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MÚZEOLÓGIA
- Ankétal zárultak a Balassagyarmati Múzeumi Hetek. Nógrádi Népiújság (1959) jan. 3.
- Bacher Béla, L'exposition permanente de Sculpture Moderne. — A Modern Szoborgyűjtemény állandó kiállítása. A Magyar Nemzeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 95—96. o. — 151—152. o.
- [Balla], 75 éves a „festett” történelem csarnoka (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka). Népszava (1959) ápr. 25.
- Banner János, Régi kutatók — új feladatok. A gyulai múzeum kilencven éve (1868—1958). Gyula 1959. Erkel Ferenc Múzeum 24 o. — 20 cm. (A gyulai Erkel Ferenc Múzeum kiadványai I.)
- Béres András, A debreceni Déri Múzeum köznevelődési jelentősége. Élet és Művelődés (1959) máj. 48—52. o. Képekkel.
- Bodgál Ferenc, A Borsod-Miskolci Múzeum a Tanácsköztársaság alatt a nép művelődéséért. Északmagyarország (1959) ápr. 7. évf. 1. sz. 109—120. o.
- A Budapesti Történelmi Múzeum felettemlései és ásatásai az 1958. évben: őskor, bronzkor, koravaskor, késővaskor, rómaiok, népvándorlás kora, középkor, török, újkor. Budapest Régi-ségei XIX. (1959) 243—272. o. Képekkel.
- A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957. Szerk. Béres András. Alföldi ny., Debrecen 1958 (1959). 201 o., 14 t. — 24 cm. (Debrecen város Déri Múzeumának kiadványai 44.) Bibliogr. a tanulmányok végén és 8. o.
- A Fejér megyei múzeumok évi jelentése 1957. évre. Szerk. Fitz Jenő. Német fordítás: Árvai János István. Király Múzeum, Székesfehérvári ny., Székesfehérvár 1959. 93 o., képes. — 20 cm. (István Király Múzeum Közleményei. E sorozat. 3. sz.)
- Fejős Imre, A Magyar Történelmi Képcsarnok 75 éve (1884—1959). Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 285—289. o.
- Fischer Ernő, Bemutatjuk a Szépművészeti Múzeumot. Munka (1959) okt. Képekkel.
- Gerelyes Ede, Kommunista proletár múzeum 1919-ben. Legújabbkori Történelmi Múzeum Évkönyve (1959) 15—26. o. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal: 149. o.)
- A gyulai Erkel Ferenc Múzeum tervei. Békésmegyei Népiújság (1959) szept. 28.
- Hajdúszoboszló, Bocskai Múzeum. Ismertető. Írta Juhász Imre. Hajdúszoboszló. Borsodm. ny., Miskolc 1959. 16 o., képes — 20 cm.
- Horváth Ernő, A szombathelyi Savaria Múzeum. Vasi Szemle (1958) 2. kötet. 120—127. o.
- A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1958. Szerk. Dombay János. Janus Pannonius Múzeum, Pécsi Szikra Nyomda, Pécs 1959. 202 o., képes, sztl. mell. — 29 cm.
- Korompay Győző, A diósgyőri Központi Kohászati Múzeum. Borsodi Műszaki Élet (1959) 2. sz. Képekkel.
- Korompay Győző, Látogatás a diósgyőrvasgyári Központi Kohászati Múzeumban. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 2. sz. 71—75. o. Képekkel.
- Kovács Gyula, Iskolamúzeum Rákospalotán. Népművelés (1959) jún. Körmöczy László, A sárospataki múzeumi napok. Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 74—76. o.
- L. L., Látogatás a Szépművészeti Múzeumban. Autóbusz (1959) júl. 9.
- Legújabbkori Történelmi Múzeum Évkönyve. Szerkesztették: Gerey Ede, Lengyel István. Legújabbkori Történelmi Múzeum, Franklin ny., Bp. 1959. 153 o., sztl. kép. — 24 cm.
- (A legújabbkori Történelmi Múzeum munkájáról.) I. Előszó. Legújabbkori Történelmi Múzeum Évkönyve 1959. 5—14. o. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)
- Lipenszky István, A Komlói Múzeum egy éve. Baranyai Művelődés (1959) márc. 95—96. o.
- Liszt Ferenc Múzeum (Sopron). Rövid vezető. Szerk. László Gyula. Közrem. Csatkai Endre. 2. bőv. kiad. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Révai ny., Bp., 1958 (1959). 47 o., képes. — 20 cm.
- Magyar László, Bizánci múzeum Szentendrén. Pestmegyei Hírlap (1959) nov. 11.
- Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Múzeum. Az 1958. év régészeti kutatásai. M. N. M. Történelmi Múzeum, Házi soksz., Bp. 1959. 83 o., 1 térk. — 20 cm. (Régészeti füzetek. Ser. 1. 11.)
- Magyar szabadtéri néprajzi múzeumi ankét. Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történelmi Tudományok Oszt. közl. (1959) 9. köt. 3—4. sz. 325—368. o. Képekkel.
- Megnyílt a bajai állandó képtár. Népszabadság (1959) ápr. 24.
- Le Musée des Beaux-Arts en 1958. — A Szépművészeti Múzeum 1958-ban. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 97—100. o. — 153—155. o.
- Múzeumi levél. (A Szolnoki Damjanich Múzeum kiadványa.) Szolnokmegyei Néplap (1959) aug. 27.
- Néprajzi Értesítő. A Nemzeti Múzeum Néprajzi Múzeum Évkönyve. 40. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958 (1959). 259 o., képes, 2 t. — 24 cm. — Bibliogr. 256—258. o.
- A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve. Szerk. Dombay János. Janus Pannonius Múzeum, Pécsi Szikra ny., Pécs 1959. 202 o., 52 t. — 29 cm. (Német nyelvű kivonattal.)
- A Petőfi Irodalmi Múzeum évkönyve. Szerk. Vargha Balázs. Petőfi Irodalmi Múzeum, Révai ny., Bp. 1959. 239 o., 6 t. — 24 cm.
- Pigler, André, La nouvelle présentation de la Galerie des Maitres Anciens, II. — A Régi Képtár új rendezése II. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 91—94. o. — 147—150. o.
- Pogány Ö. Gábor, La Galerie Nationale Hongroise. — A Magyar Nemzeti Múzeum Galéria. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 5—9. o. Képekkel. — 117—119. o.
- Solymár István, Magyar múzeumok. (Rövid kalauz.) 1959. M. N. M. Történelmi Múzeum, Házi soksz., Bp. 1959. 31 o. — 20 cm.
- A Soproni Központi Bányászati Múzeum kalauza. Írta Faller Jenő. Bányászati Kutató Intézet, Győr-Sopron ny., Sopron 1959. 73 o., 20 t. — 20 cm.
- A Soproni Központi Bányászati Múzeum 1958. évi (első) beszámolója. Soproni Szemle (1959) 13. évf. 2. sz. 187—189. o.
- A Soproni Liszt Ferenc Múzeum működése 1958-ban. Soproni Szemle (1959) 13. évf. 2. sz. 185—186. o.
- A Szántó Kovács Múzeum Évkönyve. Szerk. Nagy Gyula. Főmunkatárs: Dénes György. III. Kerti Károly. Orosháza, (Szántó Kovács Múzeum és Baráti Köre.) Múzeumok Központi Propaganda Irodája, M. N. M. Történelmi Múzeum házi soksz., 1959. 226 o., 17 t., 4 térk. — 29 cm. (Német nyelvű kivonatokkal.)
- Szendrey Ákos, Beszámoló a Néprajzi Múzeum 1957. évi működéséről. Néprajzi Értesítő 1958 (1959). 40. köt. 255—259. o.
- Szendrey Ákos, Beszámoló a Néprajzi Múzeum 1958. évi működéséről. Néprajzi Értesítő (1959) 41. köt. 323—326. o.
- Szentmihályi Imre, Tíz éves a Göcseji Múzeum. Zalai Hírlap (1959) febr. 12.
- Szépművészeti Múzeum. Ismertető. Összeállította Eszláry Éva. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Kossuth ny., Bp. 1959. 10 lev., képes. — 20 cm.
- A Szépművészeti Múzeum közl. Kistex (1959) nov. 6. Képekkel.
- A Szolnoki Damjanich Múzeum történetéről. L.: „Egy álom megvalósul” c. alatt. Múzeumi Levelek (1959) 2. sz. 8—9. o. Képekkel.
- Új képzőművészeti alkotásokat vásárolt a Nemzeti Galéria és a Legújabbkori Történelmi Múzeum. Népszabadság (1959) jún. 30.
- Uzsoki András, A győri múzeum rövid története 1859—1959. — Kurze Geschichte des Győrer Museums, 1859—1959. Arrabona, 1959. 1. köt. 27—31. o. — 32—37. o.

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

- Baki Győző, Vacuumtechnika a múzeumi, könyvtári és levéltári anyag konzerválásában. Folia Archaeologica XI. (1959) 253—259. o. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)
- A Déri Múzeum laboratóriumában. Hajdú Biharmegyei Napló (1959) febr. 26. Képekkel.
- Devich Alexandre, La restauration du tableau d'Angelo Bronzino intitulé „Vénus, l'Amour et la Jalousie”. — Angelo Bronzino „Venus, Amor és a Feltékenység” c. festményének restaurálása. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 54—57. Képekkel. — 129—130.

Mucsi András, Az esztergomi képtár restaurátora (Varga Dezső) befejezte a budavári karmelita-kolostor freskóinak restaurálását. Komáromi Dolgozók Lapja (1959) jan. 17.
Műkincsek restaurálása (esztergomi ereklyetartó). Természettudományi Közöny (1959) márc. Képekkel.
V. É. A restaurálás műhelytitkairól. Magyar Ifjúság (1959) aug. 1.

KIÁLLÍTÁSOK

a) Egyéni

Áron Nagy Lajos festőművész kiállítása. Székesfehérvár. Csók István kiállítási terem. — Fejérmegyei Hírlap (1959) szept. 23. Képekkel.
Bakosné N. Éva iparművész (porcelánfestő) kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) aug. 29. — (havas): Népszava (1959) aug. 30. — Péter Imre: Népszabadság (1959) szept. 11.
Balla Irocska, D. festőművész kiállítása. Pécs. Bartók Béla-terem. — (Garay): Dunántúli Napló (1959) márc. 12.
Ballonyi László festőművész kiállítása. Pécs. TIT Bartók Béla klubja. — di—: Dunántúli Napló (1959) okt. 11.
Battancs Gábor II. plakátkiállítása. Pécs. Népront Janus Pannonius utcai székháza. — di—: Dunántúli Napló (1959) júl. 21. Képekkel.
Benczúr Gyula emlékkiállítás. Balassagyarmat. Palóc Múzeum. — Csikász István: Nógrádi Népiújság (1959) okt. 21. — Debrecen. Déri Múz. — Kat. Szövegét írta Telepy Katalin. Alföldi ny., Debrecen 1959. 9 o., 5 t. — 24 cm. — Tóth Ervin: Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) júl. 9. — Szeged. Móra Ferenc Múzeum. — Bálint Alajos: Délmagyarország (1959) márc. 8. — ly—: Tiszatáj (1959) máj.
Bér Rudolf festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) dec. 29.
Bertha Zoltán kiállítása. Sárospatak. Rákóczi Múzeum. — (h. j.): Északmagyarország (1959) aug. 22. — Miskolc. Nevelők Háza. — Hajdú Béla: Északmagyarország (1959) okt. 2.
Biai Főglein István festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Péter Imre: Népszabadság (1959) apr. 11. — Wagner Tibor: Kőbányai Textil (1959) márc. 24.
Bieber Károly kovácsművész 50 éves jubilaris kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Mihálik Sándor. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) júl. 24. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) júl. 21. — Major Máté: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 278—279. o. — P. I.: Népszabadság (1959) aug. 6. Képekkel.
Bokor Vilmos festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — A. T.: Esti Hírlap (1959) jún. 4. — B. T.: Magyar Nemzet (1959) jún. 3. — P. I.: Népszabadság (1959) jún. 27.
Bolmányi Ferenc festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) máj. 17. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) máj. 22.
Boross Géza festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta Pogány Ö. Gábor. Múcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 7 o., 3 kép. — 21 cm. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) máj. 9. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) máj. 8. — „Három érdekes kiállítás” c. cikk. — (havas): Népszava (1959) máj. 17. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) máj. 6.
Bótos Sándor festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Múcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 22 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) szept. 30. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) szept. 23. — —hernádi—: Szolnokmegyei Néplap (1959) szept. 15. — Péter Imre: Népszabadság (1959) szept. 26.
Bosszó János festőművész kiállítása. Kecskemét. Múzeum. — Varga Mihály: Petőfi Népe (1959) máj. 31. — Szeged. Móra Ferenc Múzeum Horváth Mihály utcai Képtára. — Kat. A bevezetést írta Telepy Katalin. Bács-Kiskunm. ny., Kecskemét 1959. 11 o., képes. — 20 cm. — (sz—z): Délmagyarország (1959) jún. 12. — Délmagyarország (1959) jún. 9.
Böhm Lipót (Poldi) kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta Dávid Katalin. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) júl. 24. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) júl. 21.
Buday Lajos festőművész kiállítása. Pécs. Bartók Béla Klub. — di—: Dunántúli Napló (1959) máj. 8. Képpel. — Szeles Zoltán: Délmagyarország (1959) dec. 29.
Chiovini Ferenc szolnoki festőművész gyűjteményes kiállítása. Pécs. Hazafias Népront díszterme. — Kat. Szövegét írta Kaposvári Gyula. Szolnoki Múzeum, Szolnoki ny., Pécs 1959. 8 sztl. o., képes. — 20 cm. — Kaposvári Gyula: Dunántúli Napló (1959) apr. 15. — K. Gy.: Szolnokmegyei Néplap (1959) apr. 28. — Szolnok. Múzeum. — Kat. Szövegét írta Kaposvári Gyula. Múzeum, Szolnoki ny., Szolnok 1959. 11 o. Képes. — 20 cm. — Szolnokmegyei Néplap (1959) nov. 17.
Csáky József szobrászművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta Bolóni György. Múcsarnok, Ságvári Ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., képes. — 20 cm. — Élet és Irodalom (1959) szept. 4. Képekkel. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) szept. 1. — (havas): Népszava (1959) aug. 30. — P. I.: Népszabadság (1959) szept. 9.
Csebi Pogány István festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Múcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 4 sztl. lev., sztl. kép. — 21 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) apr. 9. — Péter Imre: Népszabadság (1959) apr. 11.
Cseh István festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta: Balogh András. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) okt. 22. — (havas): Népszava (1959) nov. 1. — László Gyula: Köznevelés (1959) 15. évf. 21. sz. 498—499. o. Képpel. — Masznyik Iván: Jövő Műnéző (1959) 34. sz. Képekkel.

Csillag István szobrászművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 23. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) júl. 2.
Czencz János festőművész kiállítása. Pécs. — B. F.: Tolnamegyei Népiújság (1959) dec. 25. — (Hamar): Dunántúli Napló (1959) dec. 23. Képpel.
Czene Béla festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta Fehér Zsuzsa, D. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., képes. — 21 cm. — Péter Imre: Népszabadság (1959) aug. 25.
Dala József festőművész kiállítása. Mezőkövesd. Kultúrotthon. — Északmagyarország (1959) jún. 25.
Derkovits Gyula emlékkiállítás. Szombathely. Savaria Múzeum. — Falusi Vasárnap (1959) jún. 28. — Vasi Szemle (1959) 1. köt. 66—67. o.
Domanovszky Endre Kossuth-díjas festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Aradi Nóra. Múcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 63 o., sztl. kép. — 23 cm. — Cseh Miklós: Esti Hírlap (1959) nov. 8. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) nov. 1. Képpel. — (havas): Népszava (1959) nov. 4. — Péter Imre: Népszabadság (1959) nov. 15. — Vayer Lajos: Kortárs (1959) 3. évf. 12. sz. 956—957. o. — Ország-Világ (1959) nov. 26.
Doór Ferenc festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) szept. 30. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) szept. 23. — Péter Imre: Népszabadság (1959) szept. 26.
Dorogi Imre festőművész gyűjteményes kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum Horváth Mihály utcai Képtára. — (f. z.): Délmagyarország (1959) máj. 20.
Erdei Sándor festő- és grafikusművész kiállítása. Bp. Könyvklub. — Kat. Szövegét írta Ecsery Elemér. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 21 cm. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) jún. 19. — Ecsery Elemér: Hétfői Hírek (1959) jún. 15. Képpel.
Erdős Géza Munkácsy-díjas festőművész kiállítása; „Útjegyzetek a Szovjetunióból”. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta Kontha Sándor. Múcsarnok, Békési ny., Békéscsaba, Bp. 1959. 3 sztl. lev., sztl. repr. — 21 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) apr. 9. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) apr. 9. — Havas Lujza: Népszava (1959) apr. 12. — Péter Imre: Népszabadság (1959) apr. 11.
Erdősi András grafikai kiállítása. Pécs. TIT Bartók Béla klubja. — di—: Dunántúli Napló (1959) dec. 8.
Ferenczy Béni szobrászművész gyűjteményes kiállítása. Rendezte Genthon István. Bp. Nemzeti Szalon. — Kat. Bev. Vigh Tamás. Múcsarnok, Kossuth ny., Bp. 1959. 44 o., 1 t. — 19 cm. — Cseh Miklós: Esti Hírlap (1959) máj. 19. Képpel. — Dévényi István: Komárommegyei Dolgozók Lapja (1959) aug. 8. — (H. G.): Ország-Világ (1959) jún. 24. Képpel. — (havas): Népszava (1959) máj. 27. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) jún. 14. Képekkel. — Csongrád megyei Hírlap (1959) aug. 23.
Gábor Jenő festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 23. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) júl. 2.
Gadányi Jenő festőművész kiállítása. Esztergom. Keresztény Múzeum. — Dévényi Iván: Komárom megyei Dolgozók Lapja (1959)
Gábor Emil festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — (fl): Magyar Nemzet (1959) szept. 3. — Péter Imre: Népszabadság (1959) szept. 11.
Gálffy Lola festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) okt. 22. — F. Gy.: Pedagógusok Lapja (1959) okt. Képpel. — (fl): Magyar Nemzet (1959) okt. 10. — Péter Imre: Népszabadság (1959) okt. 17. — V. É.: Pestmegyei Hírlap (1959) okt. 14. Képekkel.
Gera Éva „KISZ önkéntes építőtáborokban” c. kiállítása. Bp. Derkovits-terem. — Magyar Nemzet (1959) dec. 27.
Gergely Zoltán kiállítása. Cegléd. Kossuth Múzeum. — (—y —ő): Pestmegyei Hírlap (1959) jan. 7. Képpel.
Goór Imre festőművész első önálló kiállítása. Kecskemét. — Csáky Lajos: Petőfi Népe (1959) szept. 23. — Falusi Vasárnap (1959) szept. 27. Képpel.
Halápy János festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta Dutka Mária. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Ónody György: Falusi Vasárnap (1959) dec. 6. — Péter Imre: Népszabadság (1959) nov. 26. — Magyar Nemzet (1959) nov. 28.
Haraszti Pál pécsi festőművész kiállítása. Szolnok. Damjanich János Múzeum. — cs—: Szolnokmegyei Néplap (1959) márc. 25. — (—cz—): Szolnokmegyei Néplap (1959) márc. 19. Képpel. — di—: Dunántúli Napló (1959) apr. 2.
Hauser Károly festőművész kiállítása. Sopron. Liszt Ferenc Múzeum. — F. P.: Kisalföld (1959) jún. 20.
Herman Lipót festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) apr. 22. — Fényes György: Élet és Irodalom (1959) apr. 24. Képpel. — (havas): Népszava (1959) apr. 9. Képpel. — P. I.: Népszabadság (1959) apr. 18.
Holló László Munkácsy-díjas festőművész gyűjteményes kiállítása. Rendezte Menyhart József. Debrecen, Déri Múzeum. — Kat. A bevezetést írta Kádár Zoltán és Mody György. k. n., Alföldi Nyomda, Debrecen 1959. 10 o., 1 t. — 20 cm. — Menyhart Béla: Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) dec. 29.
Horváth József festőművész kiállítása. Rendezte Kisdeginé Kirimi Irén. Bp. Nemzeti Szalon. — Kat. A bevezetést írta Csatkai Endre. Múcsarnok, Győr-Sopronmegyei Nyomda Vállalat, Bp. 1959. 20 o., 2 t. — 19 cm. — Sopron. Festőterem. — Kat. Bev. Becht Rezső. Szombathelyi ny., Sopron 1959. 12. o., 4 t. — 18 cm.
Hosvai Varga István festőművész kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Szentendre 1959. Szerző kiadása. Pest megyei ny., Sztl. o., képes. — 21 cm. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) okt. 8. — V. É.: Pest-

- megyei Hírlap (1959) okt. 25. Képpel. — Szentendre (1959) okt. 3. Képpel.
- Járut Józsa festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 23. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) júl. 2.
- Juhász Jenő festőművész kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. — Kat. Ferenczy Károly Múzeum, Pest megyei ny., Bp. 1959. Sztl. o. — 21 cm. — V. É.: Pestmegyei Hírlap (1959) aug. 19. Képpel.
- Juris Ipolya grafikai és iparművészeti kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Koós Judit: Nagyvilág (1959) 4. évf. 2. sz. 300—301. o. — Hódmezővásárhely. Medgyessy-terem. — (o. b.): Csongrád megyei Hírlap (1959) márc. 29. Képpel.
- Kalló József festőművész gyűjteményes kiállítása. Miskolc. SZMT Kossuth utcai megyei székházának nagyterme. — Hajdú Béla: Északmagyarország (1959) aug. 19. — Uo. aug. 18.
- Kamotsay István szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) dec. 16. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) dec. 27. — Péter Imre: Népszabadság (1959) dec. 15.
- Kathy Imre képkiállítása. Bp. Magyar Építőművészek Szövetsége Puskin utcai székháza. — Major Máté: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 278. o.
- Klie Zoltán festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 23. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) júl. 2.
- Kohán György festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta László Gyula. Múcsarnok, Révai ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., képes. — 21 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 17. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) jún. 19. — Dömötör János: Csongrád megyei Hírlap (1959) júl. 19. — Fehér Zsuzsa, D.: Élet és Irodalom (1959) jún. 26. — P. I.: Népszabadság (1959) jún. 27. — Szabó Endre: Csongrád megyei Hírlap (1959) jún. 28.
- Kontrasty László grafikusművész kiállítása. Bp. Lenin körüti Derkovits-terem. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) ápr. 11. — Havas Lujza: Népszava (1959) ápr. 12. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) ápr. 11.
- Magi Zoltán festőművész kiállítása. Rendezte a Hajdúböszörményi Városi Tanács V. B. Hajdúböszörmény. Makarenskó utcai iskola díszterme. — Kat. Hajdúböszörményi Városi Tanács, Szabadság Lapnyomda, Debrecen 1959 Sztl. o., képes. — 20 cm.
- Medgyessy Ferenc emlékkiállítás. Debrecen. Déri Múzeum. — Tóth Ervin: Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) júl. 9. — Kaposvár. Rippl-Rónai Múzeum. — Fehér Kálmán: Somogyi Néplap (1959) ápr. 15.
- Mihály Pál festőművész kiállítása. Rendezte Macris Agamemnon és a Múcsarnok részéről Frank János. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta Pogány Ö. Gábor. Múcsarnok, Athenaeum ny., Bp. 1959. Sztl. o., képes. — 19 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) dec. 2. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) nov. 4. — Péter Imre: Népszabadság (1959) nov. 3.
- Mikus Gyula festőművész kiállítása. Keszthely. — V. A.: Középdunántúli Napló (Veszprém) (1959) júl. 26.
- Moldován István festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., képes. — 21 cm. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) jún. 12. Képpel. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 4.
- Molnár C. Pál festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) máj. 12. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) máj. 8. — (havas): Népszava (1959) máj. 17. — P. I.: Népszabadság (1959) máj. 17.
- Móritz Miklós festőművész kiállítása. Várpalota. „Jó szerencsét” Kultúrothon. — Nagy Gyula: Középdunántúli Napló (1959) jan. 18. Képpel.
- Nagy Balogh János (1874—1919) emlékkiállítása. A kiállítást Borácsné H. Lenke és Németh Lajos rendezte. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Kat. Írta és összeállította Németh Lajos. Magyar Nemzeti Galéria, Kossuth ny., Bp. 1959. 22 o., 12 t. — 22 cm. — B. H. L.: Fogaskerek. 1959. márc. 27. — (H. G.): Ország-Világ (1959) ápr. 15. Képpel. — (havas): Népszava (1959) márc. 22. Képpel. — Család és Iskola (1959) ápr. Képpel. — Futószalag (1959) ápr. 21. — Magyar Nemzet (1959) márc. 26. Képpel. — Sörgyári Dolgozó (1959) ápr. 20.
- Nagy István emlékkiállítás. Hódmezővásárhely. Medgyessy-terem. — — —: Csongrád megyei Hírlap (1959) jún. 10. Képpel.
- Nagyajtay Teréz Kossuth-díjas jelmeztervező kiállítása. Bp. Szinyei-terem. — Kat. Szövegét írta Keresztury Dezső. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm.
- Nemcsics Antal festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf-terem. — Kat. Szövegét írta Bolgár Kálmán. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 21 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 23. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) jún. 19. — Fehér Zsuzsa, D.: Élet és Irodalom (1959) jún. 26.
- Nemes József festőművész kiállítása. Pécs. Bartók Béla Klub. — — —: Dunántúli Napló (1959) febr. 24. Képpel.
- Nikelszky Géza festőművész 12. gyűjteményes kiállítása. Pécs. TIT Bartók Béla klubja. — — —: Dunántúli Napló (1959) júl. 1.
- Nolipa István Pál festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Oelmacher Anna. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev. — 21 cm. — Cs. H.: Esti Hírlap (1959) márc. 3. — (t. i.): Magyar Nemzet (1959) márc. 7. — Népszava (1959) márc. 10. Képpel.
- Nyári Lóránt festőművész kiállítása. Bp. MSZMP V/3 körzete. — Kat. Szövegét írta Oelmacher Anna. Nyári Lóránt, Athenaeum, Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 21 cm. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) jún. 12. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) máj. 29. — Dersi Tamás: Esti Hírlap (1959) jún. 11. — i. k.: Élet és Irodalom (1959) máj. 8. — P. I.: Népszabadság (1959) jún. 9.
- Pituk József festőművész kiállítása. Bp. Szinyei-terem. — Kat. Szövegét írta Frank János. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev. — 21 cm. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) ápr. 29. — Péter Imre: Népszabadság (1959) ápr. 25.
- Platthy György festő- és szobrászművész grafikai kiállítása. Pécs. TIT Bartók Béla klubja. — — —: Dunántúli Napló (1959) nov. 8. Képpel.
- Radnai József festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) aug. 16. — (kovács gy.): Népszava (1959) aug. 30. — Péter Imre: Népszabadság (1959) aug. 25.
- Raszler Károly grafikusművész kiállítása. „Mongóliai útirajzok”. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Péter Imre: Népszabadság (1959) nov. 26.
- Richner Ilona grafikusművész kiállítása. Debrecen. Kossuth Klub. — Artner Tivadar: Esti Hírlap (1959) máj. 29. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) márc. 12.
- Robicskó Anna képkiállítása. Pécs. TIT Bartók Béla klubja. — — —: Dunántúli Napló (1959) jún. 2.
- Sárdy Brutus festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Pogány Ö. Gábor. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm.
- Sarkantyú Simon festőművész kiállítása a Szovjetunióban tett tanulmányútjának elményei alapján készült művekből. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta Fehér Zsuzsa, D. Múcsarnok, Révai ny., Bp. 1959. 4 sztl. lev., képes. — 21 cm. — Artner Tivadar: Magyar Ifjúság (1959) febr. 28. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) febr. 7. Képpel. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) febr. 10. — Péter Imre: Népszabadság (1959) febr. 14. — Magyar Nemzet (1959) febr. 7. — Pécs. Hazafias Népfőnt székháza. — — —: Dunántúli Napló (1959) ápr. 2.
- Somogyi István festőművész kiállítása. Mór. Tanácsháza ülésterme. — Czibor László: Fejérmegyei Hírlap (1959) júl. 8. — — —: Szabó: Fejérmegyei Hírlap (1959) jún. 30.
- Soproni Horváth József festőművész gyűjteményes kiállítása. Bp. Nemzeti Szalon. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) ápr. 17. Képpel. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) ápr. 4. — (fehér): Kisalföld (1959) ápr. 2. — Havas Lujza: Népszava (1959) ápr. 12. Képpel. — Kónya Lajos: Falusi Vasárnap (1959) ápr. 26. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) ápr. 11. — — —: Hétfői Hírek (1959) ápr. 13. — (t. i.): Magyar Nemzet (1959) ápr. 11.
- Szabó István szobrászművész kiállítása. Miskolc. — Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 78. o. képpel.
- Szilvassy Margit festőművész kiállítása. Bp. Derkovits-terem. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) máj. 16. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) máj. 22. — (havas): Népszava (1959) máj. 17. — P. I.: Népszabadság (1959) máj. 17.
- Szlávik Lajos festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. 20 cm. — Bárdos László Komárommegyei Dolgozók Lapja jún. (1959) jún. 17. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) máj. 17. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) máj. 22. Képpel. — P. I.: Népszabadság (1959) jún. 9. — Závori Zoltán: Komárommegyei Dolgozók Lapja (1959) júl. 1.
- Szlávik György kiállítása: „Budapesttől Alexandriáig”. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta Ecsery Elemér. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 21 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) aug. 16. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) aug. 19. — (havas): Népszava (1959) aug. 9. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) aug. 25. — Szabó György: Élet és Irodalom (1959) aug. 28. Képpel.
- Szudy Nándor festőművész kiállítása. Bp. Építők Rózsa Ferenc kultúrháza. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) jún. 12. — Bottány János: Református Egyház (1959) 11. évf. 12. sz. 255. o. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 17. — Fekete Lajos: Reformátusok Lapja (1959) 3. évf. 21. sz. 4. o. — Frank János: Uo. 24. sz. 4. o. Képpel.
- Tamás Ervin festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Kat. Szövegét írta Fehér Zsuzsa, D. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev., 1 kép. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) szept. 30. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) szept. 23. — Péter Imre: Népszabadság (1959) szept. 26.
- Vaszary János emlékkiállítás. Nagykanizsa. — Zalai Hírlap (1959) nov. 18. — Grafikai kiállítás Révész István gyűjteményéből. Szekesfehérvár, István király Múzeum. Rendezte Révész István. — Kat. Bev. — — —: Szekesfehérvári ny., Szekesfehérvár 1959. 11 o. — 20 cm. (István Király Múzeum közleménye D. sor. 17.)
- Vén Emil festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) okt. 21. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) okt. 22. — (havas): Népszava (1959) nov. 1. — Péter Imre: Népszabadság (1959) nov. 3.
- Vinkler László festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Kat. Szövegét írta Dávid Katalin. Múcsarnok, Pátria ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev. — 21 cm. — Dávid Katalin: Tiszatáj (1959) jún. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) máj. 9. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) máj. 8. — (havas): Népszava (1959) máj. 17. — Péter Imre: 1959. máj. 6.

b) Csoport

BAJA

Túrr István Múzeum

A képzőművészeti munkacsoport kiállítása. — Csáky Lajos: Petőfi Népe (1959) márc. 6.

Magyar művészet a XX. században. — Kat. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, M. N. M. Történeti Múzeum Házinyomdája, Bp. 1959. 10 o. — 20 cm.

Nemzetközi képkiállítás. — Mészáros Fülöp: Petőfi Népe (1959) júl. 14.

BAJASSAGYARMAT

Nógrád megyei képzőművészek kiállítása. — Csendes Géza: Nógrádi Népiújság (1959) febr. 11.

BÉKÉSCSABA

Munkácsy Mihály Múzeum

Békésmegyei képzőművészek kiállítása. — L. M.: Élet és Irodalom (1959) szept. 4. — Szeles Zoltán: Békésmegyei Népujság (1959) dec. 8.
Pécsi festőművészek kiállítása. — Békésmegyei Népujság (1959) dec. 10.

BUDAPEST

Budai Toldy Ferenc gimnázium

Képzőművészeti és zenetörténeti kiállítás. — Gergely Endre: Köznevelés (1959) 15. évf. 14—15. sz. 339. o.

Egressy Klub

A Képzőművészeti Kör kiállítása. — Szöllősy Tibor: Közlekedés (1959) ápr.

A Vasas-Szakszervezet Központi Képzőművész Körének kiállítása. — Népszava (1959) nov. 14.

Eötvös Gimnázium

Pedagógus Festőművészek Kiállítása. — D. I.: Pedagógusok Lapja (1959) jan. Képekkel.

Ernst Múzeum

Barabás Gizella, Barta Mária, Békéssy Leó, Csejthei Joachim Ferenc, Haranglábi Nemes József, Marcell György, Mende Gusztáv festőművészek kiállítása. Rendezte Ecsery Elemér. — Kat. Műcsarnok, Pátia ny., Bp. 1959. Sztl. o. — 16 cm. — (f. p.): Kisalföld (1959) aug. 5.

Földes Lenke szobrászművész, Benkő Erzsébet gobelin-művész és Tuka László grafikusművész kiállítása. — Kat. Szövegét írta Frank János. Műcsarnok, Bp. 1959. 3 szt. lev. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) nov. 14. — D. M.: Magyar Nemzet (1959) nov. 17. — Péter Imre: Népszabadság (1959) nov. 14.

Gábor Jenő, Járity Józsa, Klie Zoltán festőművészek és Csillag István szobrászművész kiállítása. Kat. Műcsarnok, Egyet. ny., Bp. 1959. 19 o., képes. — 16 cm.

A Kecskeméti Művésztelep kiállítása. — B. L.: Petőfi Népe (1959) jan. 30. Képpel. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jan. 27. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) febr. 1. — Péter Imre: Népszabadság (1959) febr. 10. — Élet és Irodalom (1959) jan. 30.

Magyar Képzőművésznők II. Kiállítása a Magyar Nők Országos Tanácsa és a Műcsarnok rendezésében. — Kat. Műcsarnok, Állami ny., Bp. 1959. 8 o. — 20 cm. — Artner Tivadar: Esti Hírlap (1959) márc. 11. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) márc. 11. — Fedor: Nők Lapja (1959) márc. 12. Képekkel. — (havas): Népszava (1959) márc. 8. Képpel. — Krusnyák Magdolna: Rajztanítás (1959) 1. évf. 2. sz. 26—27. o. — Murányi—Kovács Endre: Népszabadság (1959) márc. 10.

Nemzetközi Politikai Plakátkiállítás. — Flórián László: Magyar Nemzet (1959) dec. 1. — Garami László: Pestmegyei Hírlap (1959) nov. 24. Képekkel. — Kende István: Élet és Irodalom (1959) dec. 11. — n. i.: Esti Hírlap (1959) nov. 22. Képekkel. — Népszabadság (1959) nov. 12.

Pedagógus képzőművészek kiállítása. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 10. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) jún. 7. — Havas Lujza: Pedagógusok Lapja (1959) jún. — Maksay László: Rajztanítás (1959) 1. évf. 4. sz. 29—30. o. — (v. gy.): Népszava (1959) máj. 26.

Gheorghiu Dej-Hajógyár

A kerületi művészek kiállítása. — (havas): Népszava (1959) júl. 19. — Szabó György: Élet és Irodalom (1959) aug. 7.

Horváth Imre Munkás és Ifjúsági Klub [Bp. XIV. Május 1. út 3.]

XIV. kerületi művészek kiállítása a XIV. Kerületi Tanács és a Műcsarnok rendezésében. — Kat. Műcsarnok, Fővárosi Nyomdaipari V., Bp. 1959. 3 szt. lev. — 21 cm.

Ipari Vásár

Bútorkiállítás. — Kemény Zoltán: Faipar (1959) 9. évf. 8. sz. 254—256. o. Képekkel.

Iparművészeti Múzeum

A XX. század művészetek II. A szecesszió Magyarországon. Rendezte a Magyar Nemzeti Múzeum Iparművészeti Múzeum. — Ismerető. Szövegét írta Dobrovits Aladár, Tasnádiné Marek Klára stb. Iparművészeti Múzeum, Kossuth ny., Bp. 1959. 63 o., képes. — 15 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) márc. 13. — (havas): Népszava (1959) márc. 1. Képpel. — Népszabadság (1959) márc. 1. Képekkel.

Irodalmi Múzeum

Petőfi kiállítás. — Magyar Nemzet (1959) júl. 18.

Józsefvárosi Művelődési Ház

Képzőművészeti kiállítás. — Sz. Gy.: Élet és Irodalom (1959) márc. 6.

Képzőművészeti Alap bemutatóterme

A Schubert Ernő tanár vezetésével működő textiltervező kollektíva bútorsövet bemutatója. — K. R.: Magyar Nemzet (1959) júl. 9.

Képzőművészeti Főiskola

A Képzőművészeti Főiskola nüvendékeinek kiállítása. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) ápr. 17.

Kossuth Klub

„Állatok a palettán”. — (r. i.): Népszava (1959) dec. 5. Képpel.

Legújabbkori Történeti Múzeum

A Magyar Tanácsköztársaság 40. évfordulójára rendezett emlékkiállítás. — Útmutató. Legújabbkori Történeti Múzeum, Révai ny., Bp. 1959. 4 szt. o., 32 kép. — 21 cm.

Magyar Nemzeti Galéria

Magyar éremművészet a XIX. és XX. században. Rendezte Nagy Zsuzsa, Csengeryné. — Kat. Szövegét írta —. Magyar Nemzeti Galéria, Kossuth ny., Bp. 1959. 51 o., 54 kép. — 23 cm. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) aug. 20. Képekkel. — Kovácsnai G. György: Élet és Irodalom (1959) okt. 2. — Népszabadság (1959) aug. 18.

Magyar festészet a XIX. században. — Exposition de la peinture hongroise au XIX. siècle. Rendezte Pogány Ö. Gábor. — Kat. A bevezetést írta —. A képek jegyzékét összeállította Baranyi Judit, B.; Bodnár Éva stb. 2. kiadás. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Athenaeum ny., Bp. 1959. 39 o., 26 t. — 24 cm.

Magyar rajz és akvarell — XIX. és XX. század. A kiállítás rendezésében és a katalógus összeállításában részt vettek: XIX. század Molnár Zsuzsa; XX. század Supka Magdolna, B.; Schneider Éva, M.; Oelmacher Anna. A műtárgysor összeállításánál részben felhasználásra került Pataky Dénes kézírásos katalógusa. A bevezetést írta Oelmacher Anna. Magyar Nemzeti Galéria, Kossuth ny., Bp. 1959. 44 o., képes. — 23 cm. — Népszabadság (1959) aug. 18.

Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Múzeum

A Magyar Történelmi Képcsarnok emlékkiállítása. Rendezte Fejős Imre, Wilhelm Gizella, Cennerné stb. — Vezető. M. N. M. Történeti Múzeum házi soksz., Bp. 1959. 11 o., 1 t. — 20 cm. — Népszabadság (1959) jún. 13. — Pestmegyei Hírlap (1959) jún. 23. Képpel.

Mezőgazdasági Múzeum

Mezőgazdaság a képzőművészetben. — L'agriculture dans les beaux-arts. A Magyar Nemzeti Galéria, a Mezőgazdasági Múzeum és a Magyar Képzőművészek Szövetsége kiállítása. Rendezte Bodnár Éva. — Kat. Írta és összeáll. Bodnár Éva. Bev. Matolcsi János. Révai ny., Bp. 1959. 34 o., 24 t. — 23 cm. — Bőjte Tamás: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 9—10. sz. 285—295. o. — Cséry Dezső: Szabad Föld (1959) aug. 30. Képpel. — (havas): Népszava (1959) aug. 20. Képpel. — P. I.: Falusi Vasárnap (1959) okt. 4. Képekkel. — (r. l.): Csongrád megyei Hírlap (1959) aug. 23. — Szabad Föld (1959) aug. 20.

Móricz Zsigmond Művelődési Ház (MEDOSZ)

A szocialista mezőgazdaság a képzőművészetben. — Maróti László: Földművelő (1959) dec. 2. Képekkel.

Műcsarnok

Az Alföld a festészetben. Rendezte Bényi László. — Kat. Szerkesztette és a bevezetést írta —. Műcsarnok, Kossuth ny., Bp. 1959. 37 o., 21 t. — 22 cm. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) júl. 17. Képpel. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) júl. 8. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) júl. 12. — Kristó Nagy István: Csongrád megyei Hírlap (1959) júl. 12. Képpel. — Máté Károly: Kazán (1959) júl. 13. — Péter Imre: Népszabadság (1959) júl. 26. Képpel. — SK.: Egyetemi Lapok (1959) aug. 17. — Népszabadság (1959) júl. 5. Képekkel.

VII. magyar képzőművészeti kiállítás. — Kat. A bevezetést írta Aradi Nóra. Műcsarnok, Kossuth ny., Bp. 1959. 26 o., 17 t. — 23 cm. — Aradi Nóra: Élet és Irodalom (1959) ápr. 10. — Artner Tivadar: Magyar Ifjúság (1959) ápr. 4. Képpel. Uo. ápr. 18. Képpel. Uo. ápr. 30. Képpel. — Nők Lapja (1959) ápr. 23. Képekkel. — B. L.: Esti Hírlap (1959) márc. 28. Képpel. Cseh Miklós: Esti Hírlap (1959) márc. 29. Képpel. — Cso—: Jövő Mérnöke (1959) 6. évf. 14. sz. Képekkel. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) márc. 29. Képpel. Uo. ápr. 4. Uo. ápr. 10. — Fenyő József: Goldberger Textil (1959) ápr. 20. Képpel. — Hajdu János: Jövendőnk (1959) ápr. 26. Képekkel. — Herczegh János: Népszabadság (1959) ápr. 19. — Makrisz Agamemnon: Népszava (1959) ápr. 15. — Mihályfi Ernő: Magyar Nemzet (1959) ápr. 12. — Uo. máj. 10. — Péter Imre: Falusi Vasárnap (1959) ápr. 19. Képekkel. — sze—: Csongrád megyei Hírlap (1959) ápr. 19. — t—: Fejérmegyei Hírlap (1959) ápr. 12. — Újvári Béla: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 269—273. o. Képekkel. — V. É.: Pestmegyei Hírlap (1959) ápr. 19. Képekkel. — Uo. ápr. 26. — Vajna Éva: Pestmegyei Hírlap (1959) ápr. 12. Képekkel. — Magyar Nemzet (1959) márc. 22. — Uo. márc. 28. — Népszabadság (1959) márc. 28. — Pestmegyei Hírlap (1959) ápr. 4. Képekkel.

Hübner Aranka, Szabó Marianne, Szemes Zsuzsa textilművészeti kiállítása. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Műcsarnok, Pátia ny., Bp. 1959. 3 szt. lev. — 20 cm. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) aug. 29. — Péter Imre: Népszabadság (1959) szept. 11.

Kelle Sándor, Simon Béla, Soltra Elemér festőművészek — Fekete János szobrászművész kiállítása. — Kat. Szövegét írta Cseh Miklós. Műcsarnok, Pécsi Szikra ny., Bp. 1959. 5 szt. lev., képes. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) okt. 8. — di—: Dunántúli Napló (1959) szept. 27. — Farkas György: Pedagógusok Lapja (1959) okt. Képpel, L. — G.: Dunántúli Napló (1959) okt. Képpel. — L. G.: Dunántúli Napló (1959) okt. 8. — Péter Imre: Népszabadság (1959) okt. 17.

Kurucz D. István festőművész és Kamotsay István szobrászművész kiállítása. — Kat. Szövegét írta Pogány Ö. Gábor és Cseh Miklós. Műcsarnok, Hódmezővásárhelyi Nyomdaipari V., Bp. 1959. 15 o. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) dec. 16. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) dec. 27. — Péter Imre: Népszabadság (1959) dec. 15.

IV. Országos Iparművészeti Kiállítás. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) dec. 24. — z. — a.: Esti Hírlap (1959) dec. 20.

Nemzetközi gyermekrajz kiállítás 1959. Rendezte a Magyar UNESCO Bizottság, a Kulturális Kapcsolatok Intézete stb. Kat. Bev. Balogh Jenő. Műcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 69 o. képes. — 19 cm. — Gál Sándor: Rajztanítás (1959) 1 évf. 5. sz. 19—24. o. Képekkel. — (nőti): Esti Hírlap (1959) máj. 31. — (v. gy.): Népszava (1959) máj. 29. Képekkel. — Esti Hírlap (1959) máj. 22. Képpel.

VIT kiállítás. — Magyar Ifjúság (1959) jún. 13. Képpel. — Népszabadság (1959) jún. 14.

Nemzeti Szalon

A 180 éves Képző- és Iparművészeti Gimnázium jubiláris kiállítása 1959. Kat. Műcsarnok, Kossuth ny., Bp. 1959. 23 o., sztl. kép. — 19 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) ápr. 24. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) ápr. 23. — Péter Imre: Népszabadság (1959) ápr. 25.

Műemlékvédelmünk tíz éve. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) dec. 13. — Filpe Antal: Kisalföld (1952) dec. 29.

Petőfi Irodalmi Múzeum

Magyar költészet — mai magyar grafika. — A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve (1959) 27—36. o. Képekkel. (Orosz- és franciayelvű kivonattal.)

„Munkásélet” című képzőművészeti kiállítás. Rendezte Kiss Sándor Kat. Szövegét írta és összeállította —. Legújabbkori Történelmi Múzeum, Athenaeum ny., Bp. 1959. 48 o., sztl. kép. — 21 cm.

Szabó Ervin Könyvtár

Nemzetközi Politikai Plakátkiállítás. — Békés István: Népszabadság (1959) dec. 11. — Lakatos Éva: Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 4. sz. 408. old.

Szépművészeti Múzeum

Emlékkiállítás a Magyar Tanácsköztársaság 40. évfordulójára alkalmából. A Ma ovszky gyűjtemény. A kiállítást rendezte Pataky Dénes. Közreműködött Kajosy Veronika. — Kat. A bevezetést írta Pa'aky Dénes. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Athenaeum ny., Bp. 1959. 16. o., sztl. kép. — 20 cm. (A Grafikai Ösztály XC. kiállítása.) — Ártner Tivadar: Esti Hírlap (1959) ápr. 9. — Emeigé (1959) ápr. 8.

A régi magyarországi művészet kiállítása. Rendezte Gerevich Lászlóné, Radosz Dénes. — Kat. Kézitette —, —, —. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Révai ny., Bp. 1959. 24 o., 8 t. — 20 cm.

Színei-terem

Tíz év legszebb illusztrációi. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 3.

Technika Háza

Munkásvédelmi Plakátkiállítás. — Népszabadság (1959) febr. 15. Képekkel.

CSANÁDPALOTA

Kelemen László Művelődési Ház

Helyi képzőművészeti kiállítás. — (t): Csongrádmegyei Hírlap (1959) júl. 23.

DEBRECEN

Déri Múzeum

Őszi tárlat 1959. — Tóth Ervin: Alföld (1959) 10. évf. 5—6. sz. 107—111. old. Képekkel. — Ha dú-Biharmegyei Napló (1959) nov. 29. Képekkel. — Uo. dec. 8.

EGER

A Képzőművészeti Szövetség Heves megyei Munkasportja tárlata. Pásztor Péter: Hevesmegyei Népiújság (1959) júl. 5.

V. Országos Rajzkiállítás. — Török Tivadar: Köznevelés (1959) 15. évf. 21. sz. 497. o. Képpel.

ÉRDŐLIGET

Sportszálló üvegterme

Érdi képzőművészek alkotó közösségének kiállítása. — Pestmegyei Hírlap (1959) dec. 8.

GYŐR

Jókai Mór Művelődési Ház

Győri és Győr környéki képzőművészek téli tárlata 1959. — (fehér): Kisalföld (1959) dec. 18.

HÓDMEZŐVÁSÁRHELY

Medgyessy-terem

A Hódmezővásárhelyi Majolikagyár kiállítása. — Osváth Béla: Csongrádmegyei Hírlap (1959) nov. 1. Képpel. — Végh János: Uo. nov. 15. Képpel.

Szántó Kovács János Tsz

Képzőművészeti kiállítás. — Körműves Gyula: Szabad Föld (1959) okt. 11 Képpel. — Csongrádmegyei Hírlap (1959) okt. 6.

Tornyai János Múzeum

A Budapesti Képzőművészeti Főiskola hallgatóinak kiállítása. — Szabó Endre: Csongrádmegyei Hírlap (1959) aug. 9. Képekkel.

Hatodik vásárhelyi őszi tárlat. Rendezte Kisdeginé Kirimi Irén. — Kat. Szövegét írta László Gyula. Műcsarnok, Hódmezővásárhelyi

Nyomdaipari Váll., Bp. 1959. Sztl. o., képes. — 17 cm. — Papp Zoltán: Csongrádmegyei Hírlap (1959) okt. 16. — Végh János: Uo. okt. 18. — Uo. okt. 25. Képpel. — Uo. okt. 6.

KAPOSVÁR

Rippl-Rónai József Múzeum

A Balaton a festészetben. — Somogyi Néplap (1959) aug. 13.

KESZTHELY

Modern magyar grafika. Kiállítás Radnai Béla gyűjteményéből. Rendezte Horváth Béla. — Kat. Szerk. és bev. —. Bp. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Szabadság ny., Debrecen 1959. 6 o., 16 t. — 23 cm.

MISKOLC

DIMÁVAG helyisége

A Színvavölgyi Képzőművészeti Kör kiállítása. — Hajdú Béla: Északmagyarország (1959) aug. 30.

Herman Ottó Múzeum

Megyei Képzőművészeti Kiállítás. — Koroknay Gyula: Kelet-magyarország (1959) dec. 13. Képekkel.

Ötödik Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítás. Rendezte Ritly Valéria. Kat. Műcsarnok, Borsod megyei Nyomdaipari Váll., Miskolc 1959. 44 o., sztl. kép. — 18 cm. — (h): Észak-magyarország (1959) szept. 16. — Hajdú Béla: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 22—30. o. Képekkel. — Északmagyarország (1959) nov. 31. — Magyar Nemzet (1959) nov. 3. — P. I.: Komárom-megyei Hírlap (1959) nov. 7. — Északmagyarország (1959) okt. 20. — Uo. okt. 30.

Nevelők Háza

Első megyei női képzőművészeti kiállítás. — —dit: Nők Lapja (1959) ápr. 16. Képekkel. — (hb): Északmagyarország (1959) márc. 17. — Zalán Irén: V. Északmagyarország (1959) márc. 7. — Uo. ápr. 17.

Selyemréti házak

Bútorkiállítás. — Harmos Károly: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 6. sz. 68—74. o. Képekkel.

MOSONMAGYARÓVÁR

Hansági Múzeum

Soproni festőművészek kiállítása. — L. L.: Kisalföld (1959) ápr. 23.

Vaszary János és Révész István emlékkiállítás. — (f. p.): Kisalföld (1959) febr. 25. — —rt—: Hétfői Hírek (1959) márc. 2.

NYÍREGYHÁZA

Jósa András Múzeum

Benczúr Gyula emlékkiállítás. — KISS—: Keletmagyarország (1959) febr. 24.

PÉCS

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom negyvenkettedik évfordulója alkalmából rendezett megyei képzőművészeti kiállítás. — Thiery Árpád: Középdunántúli Napló (1959) nov. 15.

Pécsi tavaszi tárlat. Rendezte a Műcsarnok és a Képzőművészek Baranya megyei munkacsoportja. — Kat. Bev. Hárs Éva, Sarkadiné. Szikra ny., Pécs 1959. 4 lev., képes. — 23 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) máj. 27. — T. L.: Dunántúli Napló (1959) jún. 16. — Jelenkor (1959) 2. évf. 3. sz. 115—119. o. — Dunántúli Napló (1959) márc. 22.

SALGOTARJÁN

Tavaszi tárlat a Magyar Tanácsköztársaság 40. évfordulója tiszteletére. — Bobál Gyula: Nógrádi Népiújság (1959) máj. 13.

SÁROSPATAK

Vár

„Hegyaljai tájak, hegyaljai emberek”. — Fekesházy Géza: Észak-magyarország (1959) máj. 28.

SÁRVÁR

Nádasdy Ferenc Vármúzeum

A sárvári Nádasdy Ferenc Vármúzeum kiállításai. — Kat. Összeállította Nógrádi Géza. Bp. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Szabadság Lapnyomda, Debrecen 1959. 15 o., 12 t. — 17 cm. — (Német nyelvű kivonattal.)

SOPRON

Liszt Ferenc Múzeum

„Erdő berek a soproni festészetben.” — Lőrinc Lóránd: Kisalföld (1959) máj. 4.

Őszi tárlat. — (fehér): Kisalföld (1959) okt. 16. — (—ó): Uo. okt. 13.

„Sopron környéki falvak a művészet tükrében.” A soproni Liszt Ferenc Múzeum 70. különkiállítása. — (radó): Kisalföld (1959) júl. 18.

SZARVAS

Kürtössy Magda, Mihály Árpád, Kemény Gizella, Szabó Zoltán kiállítása. — K. M.: Békésmegyei Népiújság (1959) szept. 18

SZEGED

Klauzál-teri Képcsarnok

Helybeli festők kiállítása. — Szelesi Zoltán: Délmagyarország (1959) dec. 29.

Móra Ferenc Múzeum

Beszédes Kornél, Hemmert János és Pintér József fiatal szegedi festőművészek kiállítása. — Szelesi Zoltán: Délmagyarország (1959) dec. 29.

Szegedi régészeti kiállítás. — Vezető. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Magyar Nemzeti Múzeum Házinyomdája, Szeged 1959. 18 o., képes. — 120 cm.

Móra Ferenc Múzeum Horváth Mihály utcai Képtára

Az Alföld a festészetben. — Szelesi Zoltán: Délmagyarország (1959) dec. 29.

Csongrád megyei Képzőművészeti Kiállítás. Rendezte Szelesi Zoltán. — Kat. A bevezetést írta Osváth Béla. Hódmezővásárhelyi ny., Szeged 1959. 7 o. — 21 cm.

SZÉKESFEHÉRVÁR

Ády-terem

A Képzőművészeti Szakkör kiállítása. — B. T.: Fejérmegyei Hírlap (1959) okt. 11.

SZEKSZÁRD

Balogh Ádám Múzeum

Tolna megyei képzőművészek kiállítása. — I. Gy.: Tolnamegyei Népiújság (1959) nov. 10.

SZENTENDRE

Ferenczy Károly Múzeum

A Pest megyei képzőművészek V. kiállítása. — Kat. Szentendre 1959 Ferenczy Károly Múzeum, Pest megyei ny., Vác. 3 sztl. lev. — 21 cm.

Szentendrén élő festőművészek kiállítása. — Kat. Szentendre 1959. Ferenczy Károly Múzeum, Pest megyei ny., Vác. 4 sztl. o. — 21 cm. — V. É.: Pestmegyei Hírlap (1959) jún. 3. Képpel.

SZOLNOK

Damjanich János Múzeum

A Szolnok megyei képzőművészek és népművészek tavaszi tárlata. — Kat. Damjanich János Múzeum, Szolnoki ny., Szolnok 1959. 24 o., képes. — 20 cm. — —csj—: Szolnokmegyei Néplap (1959) jún. 4.

SZOMBATHELY

Bajcsy-Zsilinszky utcai képzőművészeti bolt

Szombathelyi festőművészek kamarakiállítása. — Vas Népe (1959) nov. 29.

Savaria Múzeum

Sportkarikatúra kiállítás. — Vas Népe (1959) aug. 9.

Nagy Lajos gimnázium

Vasi képzőművészek őszi tárlata. — Gadányi Jenő: Vas Népe (1959) dec. 6. Képpel. — Nagy József: Uo. dec. 20. — Széll Kálmán: Uo. dec. 17. — Uo. nov. 24.

TATA

Vármúzeum

Komárom megyei művészek kiállítása. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) júl. 24. — Élet és Irodalom (1959) júl. 24.

Vaszary János grafikai és Révész István festményei. — —ke—: Komárommegyei Dolgozók Lapja (1959) máj. 6.

TATABÁNYA

Népház Bartók-terme

A Komárom megyei képzőművészeti munkacsoport kiállítása. — H. L.: Komárommegyei Hírlap (1959) jún. 10.

A Tatabányai Bányász Képzőművészeti Kör kiállítása. — Komárommegyei Dolgozók Lapja (1959) okt. 24. Képpel.

VÁC

Vak Bottyán Múzeum

Észak-Pest megyei képzőművészek kiállítása. — V. É.: Pestmegyei Hírlap (1959) nov. 6. Képpel.

VÁRPALOTA

A Képzőművészeti Szakkör kiállítása. — Nagy Gyula: Középdunántúli Napló (1959) szept. 20.

VESZPRÉM

Szakszervezetek Megyei Tanácsa művelődési otthona nagyterme

„A munkásélet ábrázolása a képzőművészetben.” A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 42. évfordulója alkalmából rendezett megyei képzőművészeti kiállítás. — Vajkai Aurél: Középdunántúli Napló (1959) dec. 13. — Uo. nov. 8. — Népszava (1959) nov. 10.

ZALAEGERSZÉG

Ády Filmszínház emeleti előcsarnoka

Megyei képzőművészeti kiállítás. — Bánhidi Tibor: Zalai Hírlap (1959) dec. 25.

c) Magyar kiállítások külföldön

AUSZTRIA

Bécs

Borsos Miklós kiállítása. — Esti Hírlap (1959) ápr. 3. Magyar plakátkiállítás a Collegium Hungaricum-ban. — Sz. F.: Népszabadság (1959) nov. 21

BELGIUM

Brüsszel

Magyar képzőművészeti kiállítás. — Gerlóczy Gedeon: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 1—2. sz. 68—76. o. Képekkel.

BULGÁRIA

Szófia

„Alföld a magyar festészetben” című kiállítás. — Nacsev, A.: Magyar Nemzet (1959) nov. 19.

CSEHSZLOVÁKIA

Pozsony

Luzsicza Lajos kiállítása. — Magyar Nemzet (1959) febr. 24.

Prága

Kisfaludi Stróbl Zsigmond szobrászművész kiállítása a Kinsky-palotában. — Esti Hírlap (1959) jan. 14.

Pór Bertalan festőművész kiállítása. — Élet és Irodalom (1959) ápr. 3. — Népszabadság (1959) ápr. 26. Képpel.

FRANCIAORSZÁG

Párizs

Ruzsickay György festőművész és grafikus „Képzeltbeli utazás” („Voyage imaginaire”) című kiállítása a párizsi Magyar Intézetben. — Abonyi Arany, M: Ország-Világ (1959) nov. 18. Képpel.

Szandai Sándor szobrászművész kiállítása a párizsi Bernheim—Jeune Galérie-ben. — Murányi-Kovács Endre: Ország-Világ (1959) dec. 9. Képpel. — Hétfői Hírek (1959) márc. 23.

Vallauris

Magyar Kulturális Kiállítás. — Magyar Ifjúság (1959) nov. 14. Képpel.

KÍNA

Peking

„Magyar forradalmi művészet — Magyar Nemzet (1959) ápr. 7.

LENGYELORSZÁG

Varsó

Beck Judit kiállítása a varsói Kultúra Palotájában. — b.: Élet és Irodalom (1959) júl. 31. Képpel.

Magyar képzőművészeti kiállítás a varsói Nemzeti Múzeumban. — Magyar Nemzet (1959) nov. 15.

NÉMETORSZÁG

Berlin

Ék Sándor gyűjteményes kiállítása a Kiállítási Csarnokban. — Sz. B. E.: Élet és Irodalom (1959) szept. 25. Képpel.

Lipcse

Fiatál képzőművészek kiállítása a Messepalast-ban. — Ó. Gy.: Falusi Vasárnap (1959) aug. 9. Képpel.

A Lipcsei Nemzetközi Könyvművészeti Kiállítás magyar anyaga a Német Könyvtárban. — Lengyel Lajos: Magyar Grafika (1959) 3. évf. 305—308. o. Képpel. — Szántó Tibor: Könyvbarát (1959) 9. évf. 10. sz. 446—447. o. Képekkel. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 10. sz. 766—767. o. Képekkel. — Magyar Nemzet (1959) aug. 1. — Népszabadság (1959) okt. 6. — Papíripar és Magyar Grafika (1959) 3. évf. 148. o.

OLASZORSZÁG

Róma

Kovács Margit kerámikus kiállítása a Palazzo Falconieri-ben (Accademia d'Ungheria). Rendezte Dr. Kardos Erzsébet. — Kat. Szövegét írta Vayer Lajos. Bp. Múcsarnok, Alföldi ny., Debrecen 1959. Sztl. o., képes. — 22 cm. — Tamás István: Magyar Nemzet (1959) dec. 23.

SZOVJETUNIO

Moszkva

Magyar könyvkiállítás. — Haas Károly: Magyar Grafika (1959) 3. évf. 1. sz. 16—17. o. Képpel.

Az U. I. A. moszkvai kongresszusán kiállított magyar anyag. (Város-tervezés.) — Lux Kálmán: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 242—247. o. Képekkel.

Sztalino

Idős Szabó István szobrászművész kiállítása. — Orosz Béla: Nógrádi Népiújság (1959) aug. 19. Képekkel.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

a) Egyéni

- Bocianowski, Bohdan* lengyel grafikusművész kiállítása Bp. Lengyel Olvasóterem. — Népszabadság (1959) febr. 18.
- Cordescu, Florica* román festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Műcsarnok, Révai ny., Bp. 1959. Sztl. o., képes. — 21 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) júl. 16. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) júl. 15. Képpel. — (h.): Népszava (1959) júl. 12. Képpel. — Hincz Gyula: Élet és Irodalom (1959) júl. 17. Képpel. — P. I.: Népszabadság (1959) júl. 24.
- Daumier, Honoré* kiállítás (repr.). Szekszárd. Múzeum. — A. B.: Tolnamegyei Népújság (1959) máj. 31.
- Erni, Hans* svájci grafikusművész kiállítása. Rendezte Ritly Valéria. Bp. Nemzeti Szalon. — Kat. A bevezetést írta Hincz Gyula. Műcsarnok, Egyet. ny., Bp. 1959. 16 o., 3 t. — 19 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jan. 27. Képpel. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) jan. 29. — Fedor: Nők Lapja (1959) febr. 19. Képpel. — (havas): Népszava (1959) febr. 1. Képpel. — Kontha Sándor: Élet és Irodalom (1959) jan. 30. — Murányi-Kovács Endre: Népszabadság (1959) febr. 1. Képpel. — Uo. febr. 3. — sze.: Csongrádmezei Hírlap (1959) apr. 2. Képpel. — Sárközy Andor: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 3. sz. 63—67. o. Képpel.
- Ivanov, Vaszil* bolgár festőművész kiállítása. Kecskemét. Katona József Múzeum. — Bálint Béla: Petőfi Népe (1959) jún. 7.
- Jakoby, Julius* kaszai festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) apr. 18. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) apr. 21. — Péter Imre: Népszabadság (1959) apr. 25. — Pogány Ö. Gábor: Élet és Irodalom (1959) apr. 24. — Népszabadság (1959) apr. 18. — Hódmezővásárhely. Tornyai János Múzeum. — b. t.: Csongrádmezei Hírlap (1959) máj. 22.
- Kollwitz, Käthe* kiállítása. Győr. Fonó- és Szövőipari Technikum. — Kisalföld (1959) márc. 21. — Uo. apr. 4.
- Matéko, Jan* lengyel festőművész emlékkiállítása. Rendezte Écsery Elemér. — Kat. A bevezetést írta Edward Lepkowski. Műcsarnok, Révai ny., Bp. 1959. 42 o., 1 t. — 20 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 28. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) jún. 30. — (havas): Népszava (1959) jún. 28. — Oelmacher Anna: Élet és Irodalom (1959) júl. 10. — Péter Imre: Népszabadság (1959) júl. 11. — (r.): Népszava (1959) jún. 26. — Népszabadság (1959) jún. 26.
- Michaluk, Tadeusz* lengyel festőművész kiállítása. Bp. Lengyel Olvasóterem. Népszabadság (1959) febr. 18.
- Pomorski, Rafaël* lengyel festőművész kiállítása; „Képek Sziléziáról”. Bp. Lengyel Olvasóterem. — (n): Esti Hírlap (1959) máj. 16.
- Rembrandt* rajzai. Reprodukciós kiállítás. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta Garas Klára. Műcsarnok, Zrínyi ny., Bp. 1959. 4 sztl. lev., 3 kép. — 21 cm.
- Siemaszko, Olga* lengyel grafikusművész kiállítása. Bp. Lengyel Olvasóterem. — (havas): Népszava (1959) aug. 30.
- Spychalski, Jan* lengyel festőművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Kat. Szövegét írta Ryszard Stanislawski. Műcsarnok, Egyet. ny., Bp. 1959. 7 o., képes. — 22 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jún. 23. — P. I.: Népszabadság (1959) jún. 27.
- Tashtizky, Boris* francia festő- és grafikusművész kiállítása. Bp. Kulturális Kapcsolatok Intézete. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) márc. 13. Képpel. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) febr. 28. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) márc. 7. — (havas): Népszava (1959) márc. 12. Képpel. — P. I.: Népszabadság (1959) márc. 19. — Uo. márc. 6.
- Witz, Ignacy* lengyel grafikusművész kiállítása. Bp. Lengyel Olvasóterem. — (havas): Népszava (1959) márc. 12.
- Zakrzewski, Włodzimierz* lengyel festőművész kiállítása. — Bp. Nemzeti Szalon. — P. I.: Népszabadság (1959) szept. 19.

b) Csoport

BUDAPEST

Ernst-Múzeum

- Alexandru Ciucurucu* festőművész és Paul Erdős grafikusművész kiállítása a Román Népköztársaságból. Rendezte Kisdeginé Kirimi Irén. — Kat. Műcsarnok, Globus ny., Bp. 1959. 23 o., képes. — 16 cm. — Artner Tivadar: Élet és Irodalom (1959) apr. 10. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) apr. 2. Képpel. — Havas Lujza: Népszava (1959) apr. 12. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) apr. 9. — (t. i.): Magyar Nemzet (1959) apr. 2. — Népszabadság (1959) márc. 29.
- Vietnami képzőművész kiállítás. — Kat. Szövegét írta Hincz Gyula. Műcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 35 o., képes. — 19 cm. — Cs. Gy.: Ország-Világ (1959) dec. 30. Képpel. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) dec. 23. — Gyáros Erzsébet: Magyar Nemzet (1959) dec. 16. — Havas Lujza: Népszava (1959) dec. 19. — Horváth Tibor: Élet és Irodalom (1960) jan. 1. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) dec. 22.

Keletásiai Művészeti Múzeum

- India kiállítás. — Rókás Sándor: Népszabadság (1959) jan. 30. Képpel.

Könyvklub

- A rajzművészet mesterei. A Szépművészeti Múzeum Régi Külföldi Rajzgyűjteményének legzebb lapjai. — Kat. Szövegét írta Vayer Lajos. Múzeumok Központi Propaganda Irodája Bp. 1959. 14 o. — 24 cm.

Kulturális Kapcsolatok Intézete

- Akvarell-reprodukció kiállítás az UNESCO anyagából. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) jan. 13. — (fenyves): Élet és Irodalom (1959) jan. 16. — (havas): Népszava (1959) jan. 11.
- Öt szovjet művész kiállítása. — Kat. Szövegét írta O. A. Műcsarnok, Pátia ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev. — 21 cm. — Artner Tivadar: Magyar Ifjúság (1959) máj. 23. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) máj. 15. Képpel. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) máj. 22. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) máj. 21. Képpel. — V. É.: Pestmegyei Hírlap (1959) máj. 19. Képpel. — Magyar Nemzet (1959) máj. 14. — Népszabadság (1959) máj. 14.

Lengyel Olvasóterem

- Lengyel iparművészek kiállítása. — Nagy P. Zs.: Magyar Nemzet (1959) okt. 22.

Műcsarnok

- Csehszlovák iparművészeti kiállítás. — (H—a): Népszava (1959) jan. 9. Képpel. — (pongráz): Ország-Világ (1959) jan. 7. Képpel.
- Francia könyvkiállítás. — Köpeczi Béla: Magyar Grafika (1959) 3. évf. 6. sz. 389—390. o.
- Korea művészete. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) szept. 20. Képpel. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) okt. 9. — Péter Imre: Népszabadság (1959) okt. 7. — Magyar Nemzet (1959) szept. 13. — Népszabadság (1959) szept. 13. Képpel. — Népszava (1959) szept. 13. Képpel.
- Román képzőművészeti kiállítás. Rendezte Oprea Petre, a román Oktatás- és Művelődésügyi Minisztérium Művészeti Főigazgatóságának felügyelője. — Kat. Szövegét írta I. Jalea. Műcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 37 o., képes. — 19 cm. — Aradi Nóra: Élet és Irodalom (1959) dec. 4. Képpel. — Havas Lujza: Népszava (1959) nov. 26. — Péter Imre: Népszabadság (1959) dec. 8. — T. I.: Magyar Nemzet (1959) nov. 24. Falusi Vasárnap (1959) dec. 6. — Jövendőnk (1959) dec. 6.

Nemzeti Szalon

- Albán képzőművészeti kiállítás a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a Műcsarnok rendezésében. — Kat. Műcsarnok, Pécsi Szikra ny., Bp. 1959. 22 o., képes. — 19 cm. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) júl. 25. — (fl): Magyar Nemzet (1959) júl. 29. — Gyöngyösi Nándor: Élet és Irodalom (1959) júl. 31. — Kovács Gyula: Népszava (1959) júl. 26. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) aug. 9. Képpel.
- Hans Grundig és Lea Grundig kiállítása. — Kat. Szövegét írta Oelmacher Anna. Műcsarnok, Athenaeum ny., Bp. 1959. 4 sztl. lev., képes. — 21 cm. — —bánhidi—: Zalai Hírlap (1959) nov. 4. — Fejérmegyei Hírlap (1959) okt. 29. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) okt. 15. — (d. m.): Magyar Nemzet (1959) okt. 14. Képpel. — (havas): Népszava (1959) okt. 11. Képpel. — (K. J.): Ország-Világ (1959) okt. 21. Képpel. — Péter Imre: Népszabadság (1959) okt. 24.
- Szlovák Nemzeti Kiállítás. — Gy. N.: Hétfői Hírek (1960) jan. 3.
- Új Kína nemzeti stílusú festészetének kiállítása. — Horváth Tibor: Magyar Nemzet (1959) aug. 30. Képpel. — R. S.: Népszabadság (1959) aug. 27. Képpel.

Szépművészeti Múzeum

- A Drezdai Képtár vendégkiállítása. Rendezték Takács Marianna, H. és Garas Klára. — Kat. Az előszót írta Max Seydewitz; összeállította Takács Marianna, H. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Bp. 1959. 14 o., képes. — 20 cm. — Bajor Nagy Ernő: Hétfői Hírek (1959) okt. 26. — Cs. M.: Esti Hírlap (1959) okt. 28. Csorba Géza: Nagyvilág (1959) dec. — d. e.: Budapesti Konzerv (1959) nov. 5. Képpel. — Dutka Mária: Magyar Nemzet (1959) okt. 25. — L. P.: EMAG (1959) nov. 7. — Lyka Károly: Magyar Ifjúság (1959) okt. 24. Képpel. — Nagy Andor: Hevesmegyei Népújság (1959) dec. 4. — Passuth László: Élet és Irodalom (1959) okt. 30. Képpel. — r. i.: Falusi Vasárnap (1959) nov. 1. Képpel. — Takács Marianna, H.: Rokka (1959) okt. 13. — Zalai Hírlap (1959) okt. 9. — Tóth Ervin: Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) nov. 1. Képpel. — Főjavítás (1959) okt. 31. — Ikarus (1959) dec. 3. — Népszabadság (1959) okt. 11.
- Modern Külföldi Képtár. — Kat. Az előszót írta Genthon István. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Révai ny., 1959. 12. o., képes. — 20 cm. (A Szépművészeti Múzeum állandó kiállításainak ismeretterjesztő katalógusai IV. sz.)

Szinyei-terem

- Mai olasz grafika. Rendezte a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége; a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a Műcsarnok. — Kat. Szövegét írta Aradi Nóra. Műcsarnok, Egyetemi ny., Bp. 1959. 3 sztl. lev. — 21 cm. — (fl): Magyar Nemzet (1959) márc. 7. — (havas): Népszava (1959) márc. 12. — Penelope, Mario: Népszabadság (1959) márc. 5. Képpel. — Péter Imre: Élet és Irodalom (1959) márc. 13.

DEBRECEN

Déri Múzeum

- Kínai kiállítás. — Tóth Ervin: Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) júl. 9. — Uo. okt. 11. — Uo. okt. 6.

ESZTERGOM

Keresztény Múzeum

- A San Marco gyűjtemény. — Dévényi Iván: Komárom megyei Dolgozók Lapja (1959) júl. 8.

MISKOLC

Herman Ottó Múzeum

Reprodukció kiállítás az UNESCO anyagából. — Csabai Kálmán: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 2. sz. 63—70. o. képekkel.

SZEGED

Móra Ferenc Múzeum

Öt szovjet művész kiállítása. — cs—: Fejér megyei Hírlap (1959) jún. 18. — H. M.: Tiszatáj (1959) márc. 12. Képekkel. — Dél-magyarországi (1959) febr. 19. Képekkel.

Móra Ferenc Múzeum Képtára

Mai olasz grafika. — ly—: Tiszatáj (1959) máj.

SZÉKESFEHÉRVÁR

István Király Múzeum

Kiállítás a régi orosz iparművészet magyarországi emlékeiből. A Magyar Nemzeti Múzeum — Iparművészeti Múzeum kiállítása. Rendezte Somogyi Árpád. — Kat. A bevezető tanulmányt írta —. Németre ford. Arvai János. István Király. Múzeum, Székesfehérvári ny., Székesfehérvár 1959. 24 o., 4 t. — 20 cm. Német nyelvű kivonattal. (István Király Múzeum közleményei. D. sor. 15.) — (k. e.): Fejér megyei Hírlap (1959) ápr. 15.

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZEIRŐL

- Bacher Béla, Un nouveau document relatif à l'histoire du portrait de Szinyei par Wilhelm Leibl. — Új adat Wilhelm Leibl Szinyei-portréjének történetéhez. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 15. sz. 65—67. o. Képpel. — 101—102. o.
- Balla Ernő, Románia művészeti életéről és a nagybányai művésztelepről beszél Mikola András. Magyar Nemzet (1959) márc. 18.
- Barsai Imre, Séta a prágai Modern Galériában. A Hét (1959) aug. 2. Képekkel.
- Bodrogi Tibor, Óceánia művészete a Néprajzi Múzeum gyűjteményében. Képzőművészeti Alap Kiadványai, Bp. 1959. 46 o., 170 kép. — 25 cm.
- Bodrogi Tibor, Ein Beitrag zur Kunst der Gunantuna (Gazelle-Halbinsel, Neubritannien). Acta Ethnographica (1959) 8. köt. 3—4. sz. 345—348. o. Képekkel.
- Bor Pál, UNESCO központ Párizsban. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 9—10. sz. 307—309. o. Képekkel.
- Czobor Agnes, André Vaillant arcképe Wallerant Vaillanttól. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 54—55. o. Képekkel.
- Czobor Agnes, Le tableau de Giovanni Francesco Romanelli dans la Galerie des Maitres Anciens. — Giovanni Francesco Romanelli képe a Régi Képtárban. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 68—74. o. Képekkel. — 135—137. o.
- Czobor Agnes, Quatre nouveaux tableaux de la Galerie des Maitres Anciens. — A Régi Képtár négy új festménye. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 15. sz. 46—54. o. Képekkel. — 92—94. o.
- Domonkos Imre, Villevalde Bogdán Pavlovics festőművész. (1818—1900). Rajztanítás. (1959) 1. évf. 2. sz. 27—29. o. Képekkel.
- Farkas István, Látogatás a testvéri Német Demokratikus Köztársaságban — Johann Friedrich Böttger utódai. Pestmegyei Hírlap (1959) aug. 19. Képekkel.
- Farkas Zoltán, Rodin. Képzőművészeti Alap Kiadványai, Kossuth ny., Bp. 1959. 31 o., 22 t. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 12.) — Ism.: Murányi-Kovács Endre: Könyvbarát (1959) 9. évf. 11. sz. 528. o.
- Fehér Géza, Les cachets et anneaux sigillaires à inscription turque du Musée National Hongrois. Folia Archaeologica XI. (1959) 187—196. o. Képekkel.
- Fenyő Iván, Correggio ismeretlen rajzai. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 1—11. o. Képekkel.
- Fenyő Iván, Disegni veneziani nel Museo di Belle Arti di Budapest. Acta Historiae Artium (1959) 6. köt. 1—2. sz. 87—133. o. Képekkel.
- Flórián László, A fekete és fehér művésze — F. Masereel 70 éves. Magyar Nemzet (1959) júl. 30. Képpel.
- A Francia kéziáruipar művészete a párizsi Collège Estienne-ben. Papírpap és Magyar Grafika (1959) 3. évf. 1. sz. 75—77. o. Képekkel.
- Gábray György, Brandenburg Katalin virginálja. Folia Archaeologica XI. 1959. 179—185. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Gádos Lajos, Brüsszeli Világkiállítás 1958. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 1—2. sz. 5—67. o. Képekkel.
- Garas Claire, Joseph Winterhalter. — Josef Winterhalter. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 75—90. o. Képekkel. — 138—146. o.
- Garas Klára, Vázlatok és tanulmányok 18. sz.-i osztrák festészetben. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 12—17. o. Képekkel.
- Genthon István, Cézanne. Képzőművészeti Alap, Bp. 1959. 25 o. — Ism.: — or—: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 5. sz. 399. o.
- G(ere)lyes E(de), A. N. Andrejev Lenin szobrának egyik változata hazánkban. Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve (1959) 137—138. o. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal: 153. o.)
- G(er)ő L(ászló), A műemlékvédelmi elvek fejlődése az Osztrák-Magyar Monarchiában és Csehszlovákiában. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 241—244. o.
- G(er)ő L(ászló), Történeti városok építészeti feltárása Csehszlovákiában. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 1. sz. 54—55. o.
- Gerszi, Thérèse, Deux dessins inconnus de Friedrich Süster. — Friedrich Süster két ismeretlen rajza. A Magyar Nemzeti Múzeum

- Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 58—67. o. Képekkel. — 131—134. o.
- Gyárjás Iván, A Szovjetunió építészetének új útja és az U. I. A. ötödik nemzetközi kongresszusa. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 209—232. o. Képekkel.
- Hermány Géza, Berlin Városközpontjának problémájáról. Építésügyi Szemle (1959) 6. sz. 183—185. o. Képekkel.
- Jakubik, Anne, La Pietà de l'atelier Leinberger. — A Leinberger-műhely Pietà szobra. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 14. sz. 47—53. o. Képekkel. — 124—128. o.
- Juhász István, Beszámoló az 1959. évi lipcsei tavaszi mintavásár bútorkiállításáról. Faipar (1959) 9. évf. 7. sz. 212—215. o. Képekkel.
- Kádár Zoltán, Bizánci művészet. 565—1453. Gondolat — Képzőművészeti Alap Kiadványai, Zrínyi ny., Bp. 1959. 50 o., képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 15.)
- Kádár Zoltán, Ókeresztény és korabizánci művészet. Gondolat — Képzőművészeti Alap Kiadványai, Zrínyi ny., Bp. 1959. 53 o., képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 14.)
- Kádár Zoltán, Megjegyzések a nagyszentmiklósi kincs omphalos csészeihez. Folia Archaeologica XI. (1959) 109—113. o. (Francia nyelvű kivonattal.)
- Kampis Antal, Az impresszionizmus. Gondolat — Képzőművészeti Alap Kiadványai, Zrínyi ny., Bp. 1959. 99 o., képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 52—53.)
- Kampis Antal, Matisse Képzőművészeti Alap Kiadványai, Kossuth ny., Bp. 1959. 32 o., 24 t. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 10.)
- Kisfaludi Strobl Zsigmond Bécsről, Londonról, Párizsról. (d. m. riportja). Magyar Nemzet (1959) dec. 20.
- Koós Judit, Szovjet műgyűjtemények — magyar szemmel. Építésügyi Szemle (1959) 6. sz. 936—941. o. Képekkel.
- Kovácsnai G. György, George Grosz 1893—1959 (karikatúrista). Nagyvilág (1959) 4. évf. 9. sz. 1417—1418. o. Képekkel.
- Körner Éva, Picasso. Képzőművészeti Alap Kiadványai, Kossuth ny., Bp. 1959. 37 o., képes. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 16.)
- László Gyula, Botticelli. Képzőművészeti Alap Kiadványai, Kossuth ny., Bp. 1959. 27 o., 23 t. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 13.)
- Lyka Károly, Raffaello 1483—1520. Képzőművészeti Alap Kiadványai, Kossuth ny., Bp. 1959. 41 o., 22 t. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 14.) — Ismertet. — or—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 10. sz. 478 o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 10. sz. 798. o.
- Lyka Károly, Giotto — a gótika legnagyobb festője. Élet és Tudomány (1959) 14. évf. 16. sz. 496—500. o. Képekkel.
- Major Máté, A Scagram Building és a Notre Dame du Haut kápolna. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 259—260. o.
- Major Máté, A szovjet építészet fejlődése és új útjai. Nagyvilág (1959) 4. évf. 11. sz. 1686—1692. o. Képekkel.
- Malomszky József, A bécsi Stadthalle. Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 9—10. sz. 204—306. o. Képekkel.
- Marion Gizella, Sir Jakob Epstein, a zsidó szobrász. Új Kelet (1959) szept. 25. Képpel.
- Megyeri Abel, Fritz Cremer kiállítása. Katolikus Szó (1959) 3. évf. 1. sz., 2. sz.
- Merényi Ferenc, Romantikus és eklektikus építészet. Gondolat — Képzőművészeti Alap Kiadványai, Zrínyi ny., Bp. 1959. 49 o. képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 46.)
- Miklós Pál, A tunhuangi Jzer Buddha Barlangtemplomok. III. Kass János. M. Helikon, Kossuth ny., Bp. 1959. 125 o., 32 t. — 29 cm. — Bibliogr. 125—126. o.
- A Modern könyv- és betűművészet múzeuma (Offenbach, Klingspor Museum). Magyar Grafika (1959) 3. évf. 4. sz. 252—253. o.
- Molnár József—Egyed Edit, D. Az Iszlám művészete. Gondolat — Képzőművészeti Alap Kiadványai, Zrínyi ny., Bp. 1959. 56 o., képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 17.)
- Molnár, Susanne, Remarques sur quatre dessins de Camille Corot. — Megjegyzések Camille Corot négy rajzáról. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 15. sz. 58—64. o. Képekkel. — 97—100. o.
- Moravcsik Gyula, A XI. nemzetközi bizantinológiai kongresszus. Magyar Tudomány (1959) 66. köt. Új tolyam. 4. köt. 2. sz. 100—101. o.
- Murányi-Kovács Endre, Courbet. Képzőművészeti Alap Kiadványai, Bp. 1959. 38 o., 4 színes t. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 11.) — Ism.: — or—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 7. sz. 335. o.
- Németh Annamária, Henrik croiai püspök pecsétgyűrűje. Folia Archaeologica XI. (1959) 125—134. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Németh Lajos, Képzőművészet a XX. század elején. Gondolat — Képzőművészeti Alap Kiadványai, Zrínyi ny., Bp. 1959. 99 o., képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 56—57.)
- P. B., A drezdai belváros pusztulása. Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 2. sz. 125—126. o.
- P. B., Párizs nagyszabású rendezési terve. Műemlékvédelem (1959) 2. sz. 124—125. o.
- Patkó Imre, Vietnami művészet. Népszabadság (1959) jún. 5. Képekkel.
- Perzelt Károly, Városrendezés a Szovjetunióban. Magyar Építőipar (1959) 8. évf. 3. sz. 193—197. o. Képekkel.
- P[igler] A[ndor], Un volume de la bibliothèque de Quevedo. — Quevedo könyvtárából. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 15. sz. 34—38. o. Képekkel. — 85—87.

Pongrácz Zsuzsa, Román művészpár (Eugen Jelebeanu Állami-díjas román költő és felesége, Florica Cordescu grafikusművész) Budapest. Magyar Nemzet (1959) júl. 14.

Radó Görgy, Műemlékvédelem a Szovjetunióban. Adatok és úti emlékek. Népszabadság (1959) okt. 9.

Rados Kornél, Az építőipari felsőoktatás a Szovjetunióban. Magyar Építőipar (1959) 8. évf. 3. sz. 167—170. o.

Skoda Lajos, A szovjet építéstudás alkotásai. Magyar Építőipar (1959) 8. évf. 3. sz. 171—180. o. Képekkel.

Somogyi Árpád, Az esztergomi bizánci sztaurothéka. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Révai ny., Bp. 1959. 79 o., képes. — 20 cm.

Szabolcsi Hedvig, Az Iparművészeti Múzeum francia bútorgyűjteménye 1700—1800-ig. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Bp. 1959. 25 o., 17 kép. — 20 cm.

Szántó Tibor, William Morris, a XIX. sz. nagy tipográfusa. Magyar Grafika (1959) 3. évf. 5. sz. 332—341. o. Képekkel.

Szovjet képzőművész (Vaszilij Ivanovics Szvida népművész, szobrász) Debrecenben. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) okt. 4. Képpel.

Szőllősy Andrásné, Bruegel 1525—1569. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1959. 31 o., képes. — 16 cm.

Szűcs Margit, Bándiné, A Quattrocento építésze. Gondolat — Képzőművészeti Alap, Zrínyi ny., Bp. 1959. 51 o., képes. — 17 cm. (Művészettörténet. A TTIT József Attila Szabadegyetemének előadásai 27.)

Takács Marianne, Un tableau de Nicolas Poussin au Musée des Beaux-Arts. — Nicolas Poussin képe a Szépművészeti Múzeumban. A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei (1959) 15. sz. 39—45. o. Képekkel. — 88—91. o.

Tóth Ervin, Honoré Daumier (1808—1879). Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) febr. 15.

Tóth Ervin, „A művész helye a harcosok első soraiban van”. 70 éves Frans Masereel, a belga művész-forradalmár. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) aug. 23. Képpel.

Tóth Ervin, A szovjet művészetről. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) szept. 20.

Tóth Ervin, A forradalmi Kína fametszetei. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) okt. 3. Képpel.

Tóth Ervin, Az új német grafika. Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) okt. 25. Képpel.

Valkó Arisztid, A Harmonia Coelestis rézmetszőinek egykorú számadásai. Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 1. sz. 85—86. o.

Vas István, Egy-két szó Watteau ürügyén. Élet és Irodalom (1959) dec. 11.

Vásárhelyi Júlia, Käthe Kollwitz élete és munkássága. Pestmegyei Hírlap (1959) okt. 3.

Végvári Lajos, Delacroix (1799—1863). Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Kossuth ny., Bp. 1959 38 o., 19 t. — 17 cm. Bibliogr.: 37. o. (A művészet kiskönyvtára 14.)

Vértessy Miklós, Még egyszer a lipcsei nemzetközi könyvművészeti kiállításról. Könyvbarát (1959) 9. évf. 11. sz. 494—496. o. Képekkel.

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

Aggházy Mária, Régi magyarországi faszobrok. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 40 o., 88 t. (65 színes.) — 35. cm. — Ism.: Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 22. o. — Új Ember (1959) 15. évf. 10. sz.

B. P., Könyvek a szép művészetről. Élet és Irodalom (1959) máj. 1. Képekkel.

Baktay Ervin, India művészete a történelem és művelődés keretében az őskortól a XX. századig. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1958. 472 o., 6 színes t. — Ism.: — Könyvbarát (1959) 9. évf. 3. sz. 141—142. o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 3. sz. 239—240. o. — Tóth Edit: M. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 167—168. o. — Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 22. o.

Baldás János, Sylvester János és kora. Tankönyvkiadó Váll., Bp. 1958. 473 o., képes, 11 záródísz. — Ism.: Molnár József: Magyar Tudomány (1959) 66. köt. Új folyam. 4. köt. 6. sz. 321—322. o. — Petkó András: Népművelés (1959) 6. évf. 8. sz. 28. o.

Balogh István, Debrecen. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1958. 99 o., 17 mell. — 25 cm. (Magyar műemlékek.) — Ism.: Entz Géza: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 169. o.

Bándteanu, Tancred, Portul popular din Tara Oasului. Bucuresti, é. n. Editura de Stat Pentru Literatură si Artă, 59 o., 3 t. — Ism.: Andrásfalvy Bertalan: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 17. o. 29. sz.

Barcsay Jenő, Ember és drapéria. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1958. Sztl. o., 48 t. — 33 cm. — Ism.: — Könyvbarát (1959) 9. évf. 1. sz. 46—47. o. A Könyvtáros (1959) 9. évf. 1. sz. 78—79. o. — Rajztanítás (1959) 1. évf. 2. sz. 31—32. o.

Bednárík Rudolf, Mal'ované ohništia v oblasti Malých Karpát. Martin 1956, Osveta. 154 o. — Ism.: Sluch Zsófia: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 162—163. o. 137. sz.

Bedő Rudolf, Az 1958. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 325—336. o.

Belluno, Ezio, L'evoluzione storica del restauro dei monumenti. Trieste, 1958. — Ism.: Gerő László: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 253—255. o.

Benkő Sámuel, Topographia Oppidi Miskoltz. Kassa, 1782, Landreter ny. — Ism.: Huszti Vilmos: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 4. sz. 17—20. o.

Blondel, Louis, Châteaux de l'ancien diocèse de Genève. Genève, 1956. — Ism.: Tombor Ilona, Rozványiné: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 245—246. o.

Bródy Sándor, Rembrandt — egy arckép fényben és árnyban. Regény, Magvető, Bp. 1957. 191 o., 8 t. — 19 cm. — Ism.: Pataky Dezső: Népiújság Eger (1959) okt. 25.

Budapest Régiségei. Szerk. Gerevich László. Akadémiai Kiadó Akadémiai ny., Bp. 1958. 601 o. — Ism.: Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 34.

Cihulka, Josef, Velkomoravský Kostel v Modré u Velehradu. Praha, 1958. 362 o., képes — Ism.: Dercsényi Dezső: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 322—323. o.

Dallos Sándor, Aranycset. (Regény Munkácsy Mihály életéről.) Magvető, Bp. 1958 593 o. — 22 cm. — Ism.: T. P. I.: Könyvbarát (1959) 9. évf. 10. sz. 468. o.

Dundre, Nicolae—Focsa, Marcela, Portul Bucumanilor din Muntii Apuseni. Bucuresti, é. n. Editura de Stat Pentru Literatură si Artă, 49 o., 3 t. Caiete de artă populară. — Ism.: Gáborján Alice: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 157—158. o. 127. sz.

Eesti Rahvarõivaid XIX sajandist ja XX sajandi algult. Eesti Riiklik Kirjastus. Tallin, 1957. 254 o., 64 t., 2 mell. — Ism.: Fél Edit: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 158. o. 128. sz.

Emst, P. Van—Mellema, R. L., In de ban der voorouders. Kunst uit Australisch Nieuw Guinea collectie dr. P. Wirz. Amsterdam, 1958. Tropenmuseum. 31 o., 24 t. (Koninklijk Instituut voor de Tropen 129.) — Ism.: Bodrogi Tibor: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 23. 41. sz.

Entz Géza, A gyulafehérvári székesegyház. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 250 o., 195 kép. — Ism.: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 281. o.

Entz Géza—Gerő László, A Balaton-környék műemlékei. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1958. 174 o., képes, 2 térk. — 26 cm. (Magyar műemlékek.) — Ism.: Dercsényi Dezső: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 168. o. — or—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 4. sz. 192. o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 4. sz. 320. o.

Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár anyagából rendezett kódexminiatura-kiállítás. Kat. Az előzőt írta és a katalógust összeállította Mucsi András. Esztergom, Keresztény Múzeum, Révai ny., Bp. 1958. 68 o., sztl. t. — 20 cm. — Ism.: Soltész Zoltán: Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 3. sz. 321. o.

Études d'histoire de l'art. Annuaire du Centre de documentation des Beaux-Arts pour les années 1954—55, rédigé par Katalin Dávid. Édition de la Maison des Beaux-Arts. Bp. 1957. — Művészettörténeti tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954—55. Szerk. Dávid Katalin. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1957. — Ism.: Csengery, Mme Zsuzsa: A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei (1959) 1. sz. 104—106. o. — 175—177. o.

Fél Edit—Hofer Tamás—Csilléry Klára, K., Art Populaire en Hongrie. Corvina, Bp. 1958. 83 o., 241 t. — Ism.: Manga, J.: Acta Ethnographica (1959) 8. köt. 1—2. sz. 157—159. o. — A németnyelvű kiadást ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958. (1959). 3. évf. 1. sz. 23—24., 42., 43., 44. sz. — Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 21. o.

Ferkai Lóránd, Remekel a bicska. Móra, Bp. 156 o. — Ism.: Pap János: Könyvbarát (1959) 9. évf. 3. sz. 140. o.

Florescu, Florea Bobu, Portul popular din Moldova de Nord. Bucuresti, é. n. Editura de Stat Pentru Literatură si Artă, 29 o., 18 t. — Ism.: Andrásfalvy Bertalan: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 17. o. 30. sz.

Foidevaux, Y. M., L'Abbatiale de Lessay. Les Monuments Historiques de la France. Année 1958. No. 3. — Ism.: Entz Géza: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 189—190. o. Képekkel.

Fritsch, Karl Ewald—Sieber, Friedrich, Bergmännische Trachten des 18. Jahrhunderts im Erzgebirge und im Mansfeldischen. Akademie Verlag, Berlin 1957. 5, 79 o., 8 t., 16 mell. — Ism.: Fél Edit: Index Ethnographicus 1958. (1959). 3. évf. 1. sz. 17—18. o. 31. sz.

Fügedi Erik, A középkori város keletkezésének kérdése a legújabb lengyel irodalomban. Tanulmányok Budapest múltjából XIII. 1959. (Budapest várostörténeti monográfiái XXI.) 570—607. o.

Genthon I [István], Cézanne. Képzőművészeti Alap, Bp. 1958. 25 o., 48 t. — 17 cm. (A művészet kiskönyvtára 9.) — Ism.: — or—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 5. sz. 239. o.

Genthon István, Rippl-Rónai József. Képzőművészeti Alap Kiadvállalata, Bp. 1958. 40 o., 48 színes kép. — 31 cm. — Ism.: Németh Lajos: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 174—175. o. — Paál Ákos: Rajztanítás (1959) 1. évf. 4. sz. 31. o. — Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 23. o.

Gerő László, Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme. Műszaki Könyvkiadó, Bp. 1958. 428 o., 354 kép. — 24 cm. — Ism.: Csémei József: Magyar Tudomány (1959) 66. köt. Új folyam. 4. köt. 7—8. sz. 426—430. o. — Entz Géza: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 3. sz. 186—189. o. — or—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 3. sz. 144. o. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 3. sz. 240. o. — Paál Ákos: Rajztanítás (1959) 1. évf. 2. sz. 32. o. — R. R.: Népszabadság (1959) máj. 13. — Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 23. o.

Harsen, Meta, Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York, 1958. 86 o., 90. t., 9 színes t. — Ism.: Dercsényi Dezső: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 170—171. o.

Hautecoeur, Louis, Histoire de l'architecture classique en France. — Ism.: Wallon Emma, Bónisné: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 1. sz. 86—92.

Helmer, Felix, Niederösterreichische Burgen. Wien 1956. — Ism.: Gerő László: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 246—247. o.

Hermann István, Az absztrakt művészet gyökerei. (Külföldi folyóiratszemle.) Magyar Nemzet (1959) szept. 17.

A Hermann Ottó Múzeum Évkönyve I. Szerk. Komáromy József. Borsodmegyei ny., Miskolc 1957. 175 o., 32 t., 3 mell. — Ism.: Borsodi Szemle (1959) 3. évf. 1. sz. 70—72. o.

Hillenbrand, Karl, Bemalete Bauernmöbel aus württembergisch Franken. Silberburg Verlag, Stuttgart 1956. 21 o., 12 t. — Ism.: Csilléry Klára, K.: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 22. o. 40. sz.

- Hills, Jeanette*, Das Kinderspielbild von Pieter Brueghel d. Ä. (1560). — Eine volkskundliche Untersuchung. Wien 1957, Österreichisches Museum für Volkskunde. 79 o., 1 t. (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 10.) — *Ism.*: Gáborján, A.: *Acta Ethnographica* (1959) 8. köt. 3—4. sz. 357—360. o. — Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 183—184. o. 174. sz.
- Hogarth, William*, „The Analysis of Beauty” c. értekezésének orosz fordítása, „A művészettelmélet klasszikusai” című sorozat első kötete. A bevezető tanulmány szerzője M. P. Alekszejev akadémikus. — *Ism.*: Németh Lajos: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 4. sz. 311—312. o.
- Horvat, Anđela*, Spomenici arhitekture i likovnik umjetnosti u medumurju, Zagreb 1956. 228 o., képes. — *Ism.*: Sallay Marianne: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 1. sz. 85—86. o.
- Huszar Lajos*, A budai pénzverés története a középkorban. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 231 o., 13 t. (Budapest város-történeti monográfiái XX.) — *Ism.*: Gedai István: *Archaeologiai Értesítő* (1959) 86. köt. 2. sz. 225—226. o. — Kubinyi András: *Századok* (1959) 93. évf. 2—4. sz. 552—557. o.
- Indische Kunst. Ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde, München. Herausgegeben von A. Lommel. 114 o., 26 t. — *Ism.*: Tóth, M. E.: *Acta Ethnographica* (1959) 8. köt. 1—2. sz. 145—146. o.
- Irimie, Cornel*, Portul popular din Tara Oltului. Zona Făgăras Bucuresti 1956. Editura de Stat Pentru Literatură si Artă. 76 o., 4 t. — *Ism.*: Andrásfalvy Bertalan: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 18. o. 32. sz.
- Irimie, Cornel—Hoffmann, Herbert*, Ceramica din Săciori. Sibiu 1958. Muzcul Brukenthal. 62 o., 5 t., 1 t. (Studii si comunicări 8.) — *Ism.*: Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 162. o. 136. sz.
- Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Band XVI/1957. Akademie-Verl. Berlin 1959. 192 o., 15 t. — *Ism.*: Bodrogi, T.: *Acta Ethnographica* (1959) 8. köt. 3—4. sz. 363—364. o.
- Kalesný, František*, L'udové umenia na Slovensku, Martin, 1956, Osveta. 274 o., 8 t. — *Ism.*: Sluch Zsófia: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 163—164. o. 138. sz.
- Kanossay Margit*, A Győri Történelmi és Régészeti Füzetek (1861—1865). — Győrer Historische und Archäologische Hefte (1861—1865) Arrabona. 1959. 1. köt. 38—43., 44. o.
- Karikatúra sorozat. — Kasso rajzok. Bp. 1957. 132 o. — Vasvári Anna, Női dolgok. Bp. 1957. 144 o. — Réber László karikatúrái. Bp. 1957. 132 o. — Sándor Károly, Rózsaszínű szeműk. Bp. 1958. 120 o. (Valamennyi a Képzőművészeti Alap Kiadválla-lat kiadásában.) — *Ism.*: Tarr László: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 1. sz. 96. o.
- Kádassy Sándor*, Visszaemlékezések Rippl-Rónai József. Össze-állította —. — Somogy megyei Tanács V. B. Művelődésügyi Osztálya, Kaposvár 1958. 28 o., 15 t. — *Ism.*: Soós Árpád: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 4. sz. 323—324. o.
- Kislínger, Max*, Alte Bauernherlichkeit. Erläuternder Text von Otried Kastner und Helene Grün. Einführung von Franz Lipp. Linz 1957. Oberösterreichischer Landesverlag. 187 o., 1 mell. — *Ism.*: Fél Edit: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 164. o. 139. sz.
- Kiss Lajos*, La vie artistique à Váshely. Bp. 1957. Edition de la Maison des Beaux-Arts. — Váshelyi művészet. Bp. 1957. Képzőművészeti Alap Kiadválla-lata — *Ism.*: Bodnár Éva: *A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei* (1959) 1. sz. 107—112. o. Képekkel. — 178—180. o.
- Kiss Lajos*, Emlékezők a házmezővásárhelyi múzeum alapításáról. Házmezővásárhely, é. n. Ságvári ny., Bp. 96 o., 4 t. — *Ism.*: Dobos Ilona: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 136—137. o. 92. sz. (Német nyelvű kivonat: 232. o.)
- Kiss Lajos*, Váshelyi hétköznapi. Magvető, Bp. 1958. 311 o., 1 t. — *Ism.*: Fél Edit: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 143—144. o. 103. sz. (Német nyelvű kivonat: 232. o.)
- Kner Imre*, A könyv művészete. Tanulmányok a tipográfiáról és a könyvművészetről. Szerk. és bev. Haiman György. Bibliotheca Corvina. Bp. 1957. 162 o. — *Ism.*: Szemző Pirokka, D.: *Magyar Könyvszemle* (1959) 75. évf. 1. sz. 131—133. o. — Szántó Tibor: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 1. sz. 93—95. o. — *Magyar Grafika* (1959) 3. évf. 2. sz. 23—24. o.
- Kresz Mária*, Az angol fazekasság irodalmából. *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 113—119. o.
- Kunz, Ludvik*, Die ethnographischen Museen der mittel- und osteuropäischen Staaten. Brno 1958. Moravské Museum. 245 o. — *Ism.*: Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 7—8. o. 13. sz.
- Laedrach, Walter*, Bernische Holzbrücken. Bern 1944. Paul Haupt. 48 o. — *Ism.*: Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 20—21. o. 37. sz.
- Lehmann, Edgar*, Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster im Mittelalter. Akademie-Verlag Berlin 1957. 50 o., 20 t. — *Ism.*: Gergelyfy András: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 1. sz. 92—93. o.
- Lengyel folyóirat szemle. — Ochrona Zabytkow. 1956., 1957. — *Buletyn Historii Sztuki*. 1955. 17. köt. — *Ism.*: Bottló Béla: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 2. sz. 175—180. o.
- Leon, Paul*, La protection des monuments. Paris 1952. La Documentation Française Illustrée. 64. sz. 32 o., képes. — *Ism.*: Borsos László: *Mű emlékvédelem* (1959) 3. évf. 1. sz. 57—60. o. Képpel.
- Lietuviai Liaudies Menas. — Litovskoe Narodnoe iskuszsztvo. — Audiniai. — Tkanai. 1. Vilnius 1957. Grozines Literaturos Leidykla XVII, 265 o. — Medžio Dirbiniai. — Derevjannos izdelija. 1. Vilnius 1956. Grozines Literaturos Leidykla XXI, 334 o. — Architektūra. — Zodcsesztvo. 1. Vilnius 1957. Grozines Literaturos Leidykla XXII, 430 o. — *Ism.*: Fél Edit: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 164—165. o. 140., 141., 142. sz.
- Lommel, A.*, Die Kunst des fünften Erdteils, Australien. München. 1959. Staatliches Museum für Völkerkunde. 183 o., 23 t. — *Ism.*: Bodrogi, T.: *Acta Ethnographica* (1959) 8. köt. 3—4. sz. 360—362. o.
- Lücking, Wolf*, Trachtenleben in Deutschland. I. Schaumburg—Lippe. Einführung von Martha Bringemeier. Akademie-Verlag, Berlin 1958. 99 o. — *Ism.*: Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 18—19. o. 33. sz.
- Magyar Művészet 1800—1945*. Szerk. Zádor Anna. Írták: Genthon István, Németh Lajos, Végvári Lajos stb. Képzőművészeti Alap, Bp. 1958. 501 o., 14 színes t. — 25 cm. (A magyarországi művészet története II.) — *Ism.*: (d. i.): Komáromgyeői Dolgozók Lapja (1959) ápr. 8. — Rajztanítás (1959) 1. évf. 5. sz. 30. o. — Radocsay Dénes: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 164—167. o.
- Magyarország műemléki topográfiája III. Nógrád megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1954. 492 o. — *Ism.*: Kozák Károly: *Archaeologiai Értesítő* (1959) 86. köt. 2. sz. 221—223. o.
- Magyarország műemléki topográfiája IV. Budapest műemlékei I. Szerk. Pogány Frigyes. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1955. 880 o., 14 színes t., 10 mell. — 29 cm. — *Ism.*: ifj. Fehér Géza: *Archaeologiai Értesítő* (1959) 86. köt. 2. sz. 223. o.
- Magyarország műemléki topográfiája V. Pest megye műemlékei I. Szerk. Dercsényi Dezső. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 1—2. köt., képes. — 30 cm. — *Ism.*: Hofer Tamás: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 21. o. 38. sz. (Német nyelvű kivonat: 121—122. o.) — Tóth János: *Magyar Építőművészet* (1959) 8. évf. 1—2. sz. 77. o. — Wilhelm Gizella, Cennerné: *Archaeologiai Értesítő* (1959) 86. köt. 2. sz. 223—225. o. — *Magyar Grafika* (1959) 3. évf. 2. sz. 35. o.
- Major Máté*, Geschichte der Architektur II. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 660 o. — *Ism.*: *Magyar Grafika* (1959) 3. évf. 2. sz. 24. o.
- Makusenro, P. I.—Petrova, Z. A.*, Narodnaja arhitektura Zakarp'ja. Kiev 1956. Goszudarsztvennoe Izdat'elsztvo literatury po sztroit'elsztvu i arhitekture USzSszR. 162 o. — *Ism.*: Fél Edit: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 155—156. o. 124. sz.
- Meschgang, Jan*, Die Tracht der katolischen Sorben. Bautzen. Domowina-Verlag, 1957. 129. o. (Sorbsche Volkstrachten 2.) *Ism.*: Földes László: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 1. sz. 19. o. 34. sz.
- Műemlékeink sorozat. Képzőművészeti Alap, Bp. — *Ism.*: *Magyar Grafika* (1959) 3. évf. 2. sz. 40. o.
- „A Művészet kiskönyvtára” c. sorozat. Képzőművészeti Alap, Bp. — *Ism.*: R. R.: *Népszabadság* (1959) szept. 17.
- A „Művészettörténet” c. sorozat. Szerk. Csemegi József. Gondolat — Képzőművészeti Alap, Bp. — *Ism.*: — o.: *Könyvbarát* (1959) 9. évf. 11. sz. 526. o. — R. R.: *Népszabadság* (1959) szept. 17.
- Nagy Jenő*, A torockói magyar népi öltözék. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bucuresti 1957. 65 o., 3 t. (Népművészeti Füzetek.) — *Ism.*: Fél Edit: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 158—159. o. 129. sz. (Német nyelvű kivonat: 235. o.)
- Národopis v Historické Expositci Vlastivédného Musea. Usporádal: Ludvik Kunz. Moravského Musea v Brně, Brno 1959. 160 o. (Malé tisky 7.) — *Ism.*: Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 137. o. 93. sz.
- Néprajzi Értesítő (Ethnographische Mitteilungen). Jahrbuch des Ethnographischen Museums zu Budapest. Bd. XXXIX (1957). Bibliotheca Verlag, Bp. 1957. 308 o. Herausgegeben von L. Szolnoky. — *Ism.*: Belényessy, M.: *Acta Ethnographica* (1959) 8. köt. 1—2. sz. 151—155. o.
- Néprajzi Közlemények (Ethnographical Communications). Vol. II., Nos. 3—4. Bp. 1957. — Vol. III., Nos. 1—2. Bp. 1958. — 364 and 342 pages respectively. — *Ism.*: Hofer, T.: *Acta Ethnographica* (1959) 8. köt. 1—2. sz. 155—157. o.
- Niederhauser Emil*, Csehszlovák művészeti folyóiratok. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 180—190. o.
- Opuscula Ethnologica Memoriae Ludovici Bíró Sacra. (Red. Tibor Bodrogi—Lajos Boglár.) Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1959. 472 o. — *Ism.*: Sándor István: *Index Ethnographicus* 1958 (1959) 3. évf. 2. sz. 144—145. o. 104. sz. (Német nyelvű kivonat: 232—233. o.)
- Ordas Iván*, Német könyvek irodalmunkról és művészetünkről. — A Könyvtárs (1959) 9. évf. 1. sz. 49. o.
- Pataky Dénes*, A rajzművészet mesterei. XIX. és XX. század. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi rajzgyűjteményének leg-szebb lapjai. Képzőművészeti Alap Kiadválla-lata, Bp. 1958. 21 o., 94 t. — 38 cm. — *Ism.*: László Gyula: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 1. sz. 83—85. o. — A francia nyelvű kiadást *Ism.*: *Magyar Grafika* (1959) 3. évf. 2. sz. 21—22. o.
- Péczeley Béla*, Az Österreichische Kunsttopographie kiadványainak mai állása. — *Mű emlékvédelem* (1959) 3. évf. 4. sz. 244—245. o.
- Péczeley Béla*, Új (művészettörténeti) könyvek. — *Mű emlékvédelem* (1959) 3. évf. 1. sz. 55—56. o.
- Péczeley Pirokka*, A keszthelyi Pesticus-kastély és belső berendezése. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Bp. 1958. 92 o., 46 kép. — *Ism.*: Vajkai Aurél: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 2—3. sz. 171. o.
- Perényi Imre*, Városépítéstan I. Telepítéstervezés. Tankönyvkiadó, Bp. 1958. 394 o. — *Ism.*: Preisch Gábor: *Magyar Építőipar* (1959) 8. évf. 5. sz. 278—279. o. Képekkel. — Valentiny Károly: *Magyar Építőművészet* (1959) 8. évf. 1—2. sz. 77. o. — *Magyar Grafika* 3. évf. 2. sz. 35. o.
- Pešina, Jaroslav*, Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen. Artia, Prag 1958. 106 o., képes. — *Ism.*: Lajta Edit: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 2—3. sz. 169—170. o.
- Pevsner, Nicolaus*, Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Prestel Verlag, München 1957. 740 o., képes. Angolból fordította Kurd Windels. — *Ism.*: Gerő László: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 4. sz. 314—321. o.
- Pogány Ö. Gábor*, Magyar festészet a 19. században. Képzőművészeti Alap Kiadválla-lata, Bp. 1958. 84 o. — *Ism.*: *Magyar Grafika* (1959) 3. évf. 2. sz. 24. o.
- Prijatelj, K.*, Ivan Duknović. Zagreb 1957. — *Ism.*: Balogh Jolán: *Művészettörténeti Értesítő* (1959) 8. évf. 4. sz. 259—268. o. Képekkel.

- Pubal, Václav, Musejnickvi, v Mad'arsku. Orbis, Praha 1957. 109 o., 8 t., 1 térk. — Ism.: Földes László: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 8. o. 14. sz.
- Quatrième Conférence Générale de l'ICOM. Bâle, Berne, Zürich, Schaffhouse, Neuchâtel Genève 2—9 Juillet 1956. Conférences publiques—Séances des groupes de travail. Conseil International des Musées, Paris 1958. 219 o. — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 138. o. 94. sz.
- Rados Jenő, Hild József, Pest nagy építőjének életműve. A levéltári anyag összegyűjtésében közreműködött Schoen Arnold. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 358 o., 80 t. — 24 cm. — Ism.: Rác György: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 1—2. sz. 77. o. — Magyar Grafika (1959) 3. évf. 2. sz. 24. o.
- Rippl-Rónai József emlékezései — Beck Ö. Fülöp emlékezései. Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1957. 455 o., 29 t. — Ism.: Kávassy Sándor: Századok (1959) 93. évf. 2—4. sz. 674—675. o.
- Róza György, Régi várképek. Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Múzeuma, Bp. 1958. 14 o., 22 t. — 32 cm. — Ism.: Péczely Béla: Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. 241. o.
- Sammlung Praetorius. — München 1958, A. Lommel. — Ism.: Tóth, M. E.: Acta Ethnographica (1959) 8. köt. 1—2. sz. 144—145. o.
- Seckel, D., Buddhistische Kunst Ostasiens. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1957. 384 o., képes. — Ism.: Horváth, Tibor: Acta Historiae Artium (1959) 6. köt. 1—2. sz. 240—241. o.
- Sedlmayr, Hans, Kunst und Wahrheit — zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Rowohlt, Hamburg 1958. 211 o., képes. — Ism.: Németh Lajos: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 312—314. o.
- Soltész Zoltánné, A sárvár-úrszigei nyomda könyvdiszei. Bp. 1955. 24 o., 4 t. (Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai XXXIII) Ism.: Pataki László: Vasi Szemle (1959) 2. köt. 102—103. o.
- Soltész Zoltánné, Garadza Péter, Nagylucsei Orbán és Szatmári György ismeretlen könyvei. Művészettörténeti Értesítő (1958) 7. évf. 2—3. sz. 120—124. o. Képekkel. — Ism.: V. Kovács Sándor: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 153. o.
- Stahl, Paul, Planurile Caselor Rominesti Tărănesti. Muzeul Brukenthal, Sibiu 1958. 91 o., 6 t., 1 térk. (Studii si Comunicări 9.) — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 156. o. 125. sz.
- Stigler István, Szekesfehérvár nyomdászának 150 éves története. Fejérmegyei Helytörténeti Munkaközösség, Szekesfehérvár 1957. (István Király Múzeum Közleményei. B. sor. 6. sz.) — Ism.: Szekeres Margit: Magyar Könyvszemle (1959) 75. évf. 1. sz. 142—143. o.
- Studii si cercetări de istoria artei. (1957). 3—4. (Academia Republici Populare Romine, Institutul de Istoria Artei.) — Ism.: Gáborján, A.: Acta Ethnographica (1959) 8. köt. 3—4. sz. 356—357. o.
- Szabó Pál, A török Pécs. Átdolgozta Ruzsás Lajos. Pécs város Tanácsa VB Műv. Osztályának kiadása, Pécs 1958. — Ism.: Vas Károly: Jelenkor (1958) 1. évf. 2. sz. 108—109. o.
- Szentimrei Judit, Székely festékesek. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bucuresti 1957. 62 o., 4 t. (Népművészeti Füzetek.) — Ua. román nyelven. — Ism.: Gáborján Alice: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 160—161. o. 132., 133. sz. (Német nyelvű kivonat: 235. o.)
- A Tiszatáj Kiskönyvtár legújabb kötetéről: Szeged mai képzőművészete. — Ism.: S. I.: Dél-Magyarország (1959) dec. 6.
- Tollas Béla, A kecskeméti református templom története. 1958. — Ism.: Szabadi Sándor: Református Egyház (1959) szept. 15.
- Tonnochy, A. B., Catalogue of British Seal-Dies in the British Museum Published by the trustees of the British Museum, London 1952. — Ism.: Németh Annamária: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 4. sz. 324—325. o.
- Vajkai Aurél, Balaton melléki présházak. Képzőművészeti Alap, Bp. 1958. 46 o., 20 cm. (Műemlékeink.) — Ism.: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 21—22. o. 39. sz. (Német nyelvű kivonat: 122 o.)
- Vayer L., Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Budapest. Verlag des Kunstfondes, Budapest 42 o., 100 t. — Ism.: Balogh, J.: Acta Historiae Artium (1959) 6. köt. 1—2. sz. 239—240. o.
- Végvári Lajos, Munkácsy Mihály élete és művei. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 358 o., 3 színes t. — Ism.: Farkas Zoltán: Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 171—174. o.
- Vuia, Romulus, Portul popular al pădurenilor din regiunea Hunedoara. Editura de Stat Pentru Literatură si Artă (Bucuresti), é. n. 76 o., 5 t. — Ism.: Gáborján Alice: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 159. o. 130. sz.
- Vydra, Josef, L'udová Modrotlač na Slovensku. Tvar Vytvarné Nakladatel'stvo, Bratislava 1954. 202 o., — Ism.: Sluch Zsófia: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 161—162. o. 135. sz.
- Weiss, Richard, Häuser und Landschaften der Schweiz. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach—Zürich und Stuttgart 1959. 368 o., 1 t. — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 156—157. o. 126. sz.
- Weitnauer, Alfred, Vom Feigenblatt zur Schwabentracht. Heimatpfleger von Schwaben, Kempten (Allgäu) 1955. 114 o., — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 19—20. o. 35. sz.
- Weitnauer, Alfred, Heimatkultur gestern und heute. Verlag des Heimatpflegers von Schwaben, Kempten (Allgäu), 1956. 223 o., — Ism.: Csilléry Klára, K.: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 24. o. 45. sz.
- Weitnauer, Alfred, Tracht und Gwand im Schwabenland. 1. Teil. Heimatpflege in Schwaben, Kempten (Allgäu), 1957. 250 o., 9 t. — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 20. o. 36. sz.
- Wright, Frank Lloyd, (1869—1959) „Az építészet jövője” c. könyve. — Ism.: Bőjte Tamás: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 5—6. sz. 205—206. o. Képpel.

- Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde 1957/58. W. Kohlhammer, Stuttgart 1958. 222 o., — Ism.: Sándor István: Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 146—147. o. 107. sz.
- Ybl Ervin, Csontváry Tivadar. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1958. 11 o., 12 színes t. — 34 cm. — Ism.: —o—: A Könyvtáros (1959) 9. évf. 4. sz. 319—320. o.
- Zakariás G. Sándor, A budai Batthány-tér. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1958. 390 o., képes. — (Műemlékeink.) — Ism.: G(érő) L(ászló): Műemlékvédelem (1959) 3. évf. 4. sz. —o—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 5. sz. 237—238. o.

NEKROLÓG

- Bodry Jenő építész és szobrászművész. — Magyar Nemzet (1959) dec. 22.
- Kondorai Gyula (1918—1959) építőművész. — Gy(öngyösi) I(stván): Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 279. o.
- Márfy Odón festőművész. — S. Gy. F.: Magyar Ifjúság (1959) dec. 12. Képpel.
- Matei Aurél szobrászművész. — Népszava (1959) máj. 4.
- Medgyaszay István (1877—1959) építőművész. — Gerő László: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 279. o.
- Pálnagy Zsigmond festőművész. — Tóth Ervin: Hajdú-Biharmegyei Napló (1959) dec. 20. Képpel.
- Rimanóczy Gyula építőművész. — K. Gy.: Új Ember (1959) 15. évf. 2. sz. — Major Máté: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 1—2. sz. 78. o.
- Sai-Halász Antal (1909—1959) építőművész. — Gy(öngyösi) I(stván): Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 7—8. sz. 279. o.
- Schima Bandi iparművész. — J. Gy.: Új Ember (1959) 15. évf. 17. sz. — Kisalföld (1959) ápr. 7. Képpel.
- Sive, André (1900—1958) építőművész. — Hübner Tibor: Magyar Építőművészet (1959) 8. évf. 1—2. sz. 78. o.
- Székely Lily, Arkanyé, — Új Ember (1959) 15. évf. 46. sz.
- Tóth Zoltán (1888—1958) fegyvertörténész. — ifj. Fehér Géza: Archaeológiai Értesítő (1959) 86. köt. 2. sz. 192. o.
- Zsellér Imre festőművész. — Új Ember (1959) 15. évf. 42. sz.

BIBLIOGRÁFIÁK

- Az 1958. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. Összeállította Gönczi Éva, B. — Szabó Erzsébet. Művészettörténeti Értesítő (1959) 8. évf. 2—3. sz. 191—216. o.
- Idegenforgalmi, műemléki és helytörténeti művek jegyzéke. 1945—1959. III. 31. Panoráma, Zeneműkiadó soksz., Bp. 1959. 52 o. — 20 cm.
- A Magyar néprajztudomány bibliográfiája 1957. Összeállította Dobos Ilona és Sándor István. Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 1. sz. 47—112. o.
- Magyar régészeti irodalom 1958. Összeállította Németh Endre. Archaeológiai Értesítő (1959) 86. köt. 1. sz. 112—121. o.
- Magyarországon megjelent történeti munkák (önálló kötetek, tanulmányok, cikkek) jegyzéke (1958. júl. 1.—dec. 31.). Századok (1959) 93. évf. 2—4. sz. 728—746. o.
- A Nemzeti Múzeum régészeti és történeti vonatkozású kiadványai. — Die archäologischen und historischen Publicationen des Ungarischen Nationalmuseums. Folia Archaeologica XI. (1959) 261—276. o.
- Palotay Gertrud tanulmányai. Összeállította Varga Mária. Index Ethnographicus 1958 (1959). 3. évf. 2. sz. 197—209. o.

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

- Druzsinyn, Sz. N., A Tretyakov Galéria. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp. 1959. 36 o., képes, 8 mell. — 34 cm. — Ism.: (hs): Népszava (1959) ápr. 26. Képpel. —o r—: Könyvbarát (1959) 9. évf. 5. sz. 215. o. Képpel. — A Könyvtáros (1959) 9. évf. 5. sz. 375. o. Képpel. — Népszabadság (1959) márc. 20. Képpel.
- Fischer, Ernst, A művészet nélkülözhetetlen — de mégis mire való? Valóság (1959) 2. évf. 4. sz. 21—30. o.
- Fischer, Ernst, A valóság problémája a modern művészetben. Valóság (1959) 2. évf. 2. sz. 58—69. o.
- Gimond, Marcel, Szobrászat és élet. (Szemelvények — tanulmányából.) Valóság (1959) 2. évf. 3. sz. 81—85. o.
- Koerber, Lenka von, Käthe Kollwitz. (Erlebetes mit Käthe Kollwitz.) Visszaemlékezések. Ford. Mátrai Tamás. — Kollwitz Käthe műveiből reprodukciók. Európa, Kossuth ny., Bp. 1959. 121 o., 24 t. — 24 cm. — Ism.: Vámosi Pál: Könyvbarát (1959) 9. évf. 11. sz. 525. o.
- La Mure, Pierre, Moulin Rouge. Henri de Toulouse-Lautrec életregénye. Ford. Vermes Magda. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Kossuth ny., Bp. 1959. 463 o., 22 t. — 21 cm.
- Liebmann, Kurt, Az expresszionizmus és a valóság. Valóság (1959) 2. évf. 1. sz. 62—66. o.
- Riemschneider, Margarete, Spielbrett und Spielbeutel in Antike und Mittelalter. Acta Ethnographica (1959) 8. köt. 3—4. sz. 309—326. o. Képekkel.
- Tilkovsky, Vojtech, A csehszlovák népművészet gazdag lehetőségei. Magyar Nemzet (1959) febr. 4.

AZ 1956., 1957. ÉS 1958. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJÁBÓL, KIMARADT MŰVEK PÓTJEGYZÉKE

ÁLTALÁNOS RESZ

- Artner, Edgar, A keresztény ókor régiségei. (Emlékeink nyomdokain.) Szt. István-Társulat, Pécsi Szikra ny., Bp. 1958. 255 o., 1 térk. — 20 cm.

Bihari József, Újabb adatok az egri szerbek és görögök történetéhez. Az egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1958) 4. köt. 572—580. o.

Fekete Lajos, Mit mond az absztrakt művészet az emberről? Theológiai Szemle (1958) 8. sz. 336—339. o.

Gál György Sándor, Festők és muzsikusok. Múterem (1958) 1. évf. 9. sz. 20—24. o. Képekkel.

Harsányi Zoltán, Péterfy Jenő a képzőművészetről. Az egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1957) 3. köt. 65—75. o.

Komáromy József, Beszámoló a miskolci Sötétkapu melletti ásatások eredményeiről. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve I. 1957 (1958). 70—101. o. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Murányi-Kovács Endre, A nép szolgálata. (A „Múterem” a Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikája irányelveinek megvalósításért.) Múterem (1958) 1. évf. 10. sz. 3. o.

Zádor Mihály, A díszítőművészet eredetéről. Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei (1958) 4. köt. 4. sz. 73—94. o. Képekkel.

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

Fejős Imre, A művészettörténet stíluskorszakai I—II., III. Foto (1958) 5. évf. 11—12. sz. 426—428., 454—456. o. Képekkel. — 6. évf. 1. sz. 12—14. o. Képekkel.

Koczka László, Debrecen művészetének tíz éve. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 173—186. o. (Orosz nyelvű kivonattal.)

MŰVÉSZETI ÉLET

Buday Lajos, A rajzi (vizuális) nevelés kérdéseihez. A pécsi Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1956) 91—99. o.

Buday Lajos—Soltra Elemér, A tanári bemutatás szerepe a rajzi (vizuális) nevelésben. A pécsi Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1956) 101—105. o.

Debítsky István, Az 1958-as képzőművészeti kiállítások. Jelenkor (1958) 1. évf. 2. sz. 77—81. o.

Lengyel István, Gyűjtők, gyűjtemények 2. Radnai Bélánál. Múterem (1958) 1. évf. 11. sz. 18—23. o. Képekkel.

Perényi János, A rajzos szemléltetés a nyelvtanórán. Az egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1957) 279—295. o.

Platthy György, A rajzos szemléltetés szerepe a rajztanításban. Az egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1958) 4. köt. 91—104. o.

Tóth Ervin, Debrecen képzőművészeti életéből. Alföld (1958) 9. évf. 1. sz. 105—111. o.

Tóvári Tóth István, Miért alszik a győri képzőművészeti élet? Kisalföld (1958) dec. 29.

Wein Dezsőné, Az esztétikai ízlés fejlesztése mozgás-oktatással. A pécsi Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1956) 1. köt. 113—118. o.

ÉPÍTÉSZET, HELYTÖRTÉNET, VÁROSRENDEZÉS, VÁROSTERVEZÉS

Bérczes István—Farhas Tibor stb., Beszámoló a Balatonfejlesztés egyéves munkájáról. Magyar Építőművészet (1958) 7. évf. 4—5. 137—166. o. Képekkel. 2 térk.

Horváth István Károly, Sárvar szerepe a XVI. sz. magyar kultúrájában. Tündöklő Émlékkönyv. 1956. 43—58. o. Képekkel.

Kápolnai Iván, Mezőkövesd. Történeti Statisztikai Közlemények (1958) 2. évf. 1—2. sz. 18—29. o.

Kőszeg, Írta a községi tanárok munkaközössége: Hamvas Ferenc, Kálmán József stb. Múzeumok Központi Propaganda Irodája, Szombathelyi ny., Bp. 1958. 62 o., 24 t. — 20 cm.

Mosonmagyaróvár. Útikalauz. Győr-Sopron megye Tanácsának Idegenforgalmi Hivatala, Sopron 1958. 103 o. — 17 cm.

Ujszászy Kálmán—Balassa Iván—Román János, Sárospataki vezetők. Borsod megyei Tanács VB Művelődési Osztálya, Rákóczi Múzeum, Sárospatak 1957. 39 o., képes. — 16 cm. (A sárospataki Rákóczi Múzeum füzetek 8.)

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELLEM

Dercsényi Dezső—Héjj Miklós—Rózsa György, Visegrád. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 397—479. o., 1 t. — 29 cm. Bibliogr.: 477—479. o. (Klmy.: Pest megye műemlékei.)

Magyarország műemléki topográfiája V. Pest megye műemlékei I. Szerk. Dercsényi Dezső. Írta a Magyar Tudományos Akadémia topográfiai munkaközössége: Aggházy Mária, Bán Attila stb. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 688 o., képes. — 30 cm.

Magyarország műemléki topográfiája V. Pest megye műemlékei II. Szerk. Dercsényi Dezső. Írta a Magyar Tudományos Akadémia topográfiai munkaközössége: Aggházy Mária, Bán Attila stb. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 602 o., képes. — 30 cm. Ism.: Kampis Antal: Művészettörténeti Értesítő (1958) 300—303 o. Schram, F.: Acta Ethnographica (1958) 7. 447—8.

Péczezy Béla, Arany János a visegrádi királyi kastélyról. Művészettörténeti Értesítő (1958) 7. évf. 2—3. sz. 189—191. o.

Tompos Ernő, Eltűnt műemlékekről és a megmaradtak védelméről. Soproni Szemle (1958) 12. évf. 4. sz. 310—318. o.

Tompos Ernő, Sopron romantikus épületei. Művészettörténeti Értesítő (1958) 7. évf. 2—3. sz. 177—189. o. Képekkel.

SZOBRASZAT

Aggházy Mária, Alte Holzfiguren in Ungarn. Zusammengestellt von —, Übers. von Edith Róth. Foto: Alfred Schiller. Akadémiai Kiadó, Akadémiai ny., Bp. 1958. 40 o., 87 t. — 34 cm. — Ua. orosz nyelven is

Aradi Nóra, Medgyessy Ferenc: Szoptató anyja. Múterem (1958) 1. évf. 9. sz. 8—9. o. Képpel.

Bögel József, Utolsó emlékek Medgyessy Ferencről. Alföld (1958) 9. évf. 1. sz. 117—119. o.

FESTÉSZET

Debítsky István, Kiegészítő vonások Simon Béla festőművész arc-képehez. Jelenkor (1958) 1. évf. 1. sz. 120—124. o. Képekkel.

Genthon István, Rippl-Rónai, der ungarische „Nabi”. Übers. von Géza Engl. Corvina, Druck. Kossuth, Bp. 1958. 30 o., 48 t. — 30 cm. — Ua. francia és angol nyelven is.

Nemcsics Antal, Falfestmények geometriai problémái. Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei (1958) 4. köt. 4. sz. 3—39. o. Képekkel.

GRAFIKA, RAJZ

Bakos József, Egykorú rajzok Szántó Kovács János perének szereplőiről. (Deák Geyza rajzai.) Az egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve (1958) 4. köt. 588—

Barcsay Jenő, Anatomija dja hudoznikov. Riszunki i ob'jasnenija —. (Proveril tekst v kacsizve specializshtavracsa Barnabas Somogyi.) 2. izd. Korvina, Tip. Aténium., Bp. 1958. 316 o. 12 t. — 34 cm. — Ua. német és angol nyelven is.

Menyhárt József, Adatok Debrecen grafikai művészetéhez. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 157—172. o. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

Réber László, Hurdy-gurdy. — (karikatúrái.) Foreword by Virginia Graham. Collins, Print Athenaeum, Bp. London 1958. 118 o. — 20 cm.

IPARMŰVÉSZET, NÉPMŰVÉSZET

Almár György, A lakásberendezés új irányelvei. Faipar (1958) 8. évf. 8—9. sz. 230—238. o. Képekkel.

Béres András, A Déri Múzeum Debrecen környéki díszes pásztorbotjai. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 83—118. o. Képekkel (Német nyelvű kivonattal.)

Ember Mária, V., Az egri Rozália-kápolna textiljei. Bibliotheca, Révai ny., Bp. 1958. 219—236. o., 4 t. — 25 cm.

Fitz József, A magyar ősnymodák. Könyvtáros (1958) 8. évf. 10. sz. 762—764. o.

Határszélén elfelejtve. — Egy hegyeshalmi iparművész (Németh Pirokska). Kisalföld (1958) dec. 30. Képpel.

Huszár Lajos, Nádasdy Ferenc emlékére. Bibliotheca, Révai ny., Bp. 1958. 205—208. o., 1 t. — 25 cm. — (Klmy. a Folia Archaeologicaiból.)

Kálmár János, Armbrust-Pfeilsitzen als Rangabzeichen. Bibliotheca, Révai ny., Bp. 1958. 153—166. o., 2 t. — 25 cm. (Klmy. a Folia Archaeologicaiból.)

Marjalaki Kiss Lajos, Miskolc ipara. Borsodi Földrajzi Évkönyv (1958) 1. köt. 39. o.

Mihalik Sándor, Bakonybéli kécdénygyártási próbálkozások. Bibliotheca, Révai ny., Bp. 1958. 257—272. o., 1 t. — 25 cm. (Klmy. a Folia Archaeologicaiból.)

Rónai Béla, A néprajzi érdeklődés Baranyában. Jelenkor (1958) 1. évf. 1. sz. 108—114. o.

Sallay Katalin, D., Herendi porcelánok a Déri Múzeumban. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 145—156. o. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)

Szabadfalvi József, Die schwarze Keramik in Ungarn und ihre osteuropäischen Beziehungen. Acta Ethnographica (1958) 7. köt. 3—4. sz. 387—428. o. Képekkel. (Orosz nyelvű kivonattal.)

MŰZEUUMOK

A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957. Déri Múzeum, Alföldi ny., Debrecen 1958. 201 o., 28 t. — 24 cm. (Debrecen város Déri Múzeumának kiadványai XI, IV.)

A debreceni Déri Múzeum 1957-ben. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 3—14. o. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)

Fekete Péter, H., A Hajdúsági Múzeum megalapítása. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 195—201. o. (Orosz nyelvű kivonattal.)

Kiss Lajos, Emlékezősek a Hódmezővásárhelyi Múzeum alapításáról. Ságvári ny., Bp. 1958. 96 o., 4 t. — 24 cm.

Ótvös János, A debreceni Református Kollégium múzeális gyűjteményei. A debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957 (1958). 187—193. o. Képekkel. (Angol nyelvű kivonattal.)

KIÁLLÍTÁSOK

a) Egyéni

Bartha László festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Kat. A bevezetést írta Dobrovits Aladár. Csók István Galéria, Egyetemi ny., Bp. 1958. 16 o. — 21 cm.

Czobél Béla festőművész kiállítása. Bp. Nemzeti Szalon. — Genthon István: Múterem (1958) 1. évf. 11. sz. 10—13. o. Képekkel.

Endre Béla (1870—1928) emlékkiállítás. Hódmezővásárhely. Tornyai János Múzeum. Rendezte Simon Ilona, T.; Szeles Zoltán. — Kat. A bevezetést írta Kiss Lajos. Békési ny. Békéscsaba. Hódmezővásárhely 1958. 10 o., 14 t. — 17 cm. — Szabó Endre: Csongrád megyei Hírlap (1958) dec. 5. Képpel.

Plesniy Károly kiállítása. — Ismertető és kat. Bev. Domanovszky György. Révai ny., Bp. 1958. 13 o. — 20 cm.

b) Csoport

BÉKÉSCSABA

Munkácsy Mihály Múzeum

Tiszántúli képzőművészek 2. vándorkiállítása. — Kat. A bevezetést írta Kátai Ferenc. Békési ny., Békéscsaba 1958. 4 lev. — 17 cm.

BUDAPEST

Magyar Építőművészek Szövetsége [Puskin-u. 45.]

„Vidéki” építészet — Major Máté: Magyar építőművészet (1958) 7. évf. 4—5. sz. 105—136. o.

DEBRECEN

Déri Múzeum

Hajdúböszörményi képzőművészek tárlata. A kiállítást rendezte Masits László. — Ismertető és katalógus. Szövegét írta Marjai Márton és Tóth Ervin. Szabadság ny., Debrecen 1958. 18 o., 2 t. — 20 cm.

KOMÁROM

Komárom megyei képzőművészek grafikai kiállítása. — Kat. A bevezetést írta Cseh Miklós. Komáromi ny., Komárom 1958. 23 o. — 20 cm.

SZEGED

Móra Ferenc Múzeum Képtára

Szegedi képzőművészek retrospektív kiállítása. 1945—1958. — Kat. A bevezetést írta Szeles Zoltán. Városi Tanács, Szegedi ny., Szeged 1958. 12 o., 20 t. — 20 cm.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA
MAGYARORSZÁGON

BUDAPEST

Ernst-Múzeum

Kínai nemzeti stílusú festészeti kiáll. — Oelmacher Anna: Múterem (1958) 1. évf. 10. sz. 8—13. o. Képekkel.

Műcsarnok

Cremér, Fritz, a Német Demokratikus Köztársaság kétszeres nemzeti díjas művészenek kiállítása. — Kat. A bevezetést írta Mihályi Ernő. Egyet. ny., Bp. 1958. 11 o., 8 t. — 23 cm.

Szépművészeti Múzeum

Modern külföldi szobrok kiállítása. — Henszlmann Lilla: Múterem (1958) 1. évf. 11. sz. 14—17. o. Képekkel.

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

Oelmacher Anna, A brüsszeli figyelmeztetés. 50 év modern művészete. Múterem (1958) 1. évf. 12. sz. 26—31. o. Képekkel.

Palaky Dénes, Sedevrű riszunka XIX—XX. vekov. Korvina, Tip. Ofszet — Tip. Univ., Bp. 1958. 32 o., 94 t. — 40 cm. — Ua. német nyelven is.

Szántó Tibor, A reneszánsz nagy humanista nyomdásza: Aldus Manutius. Papíripar és Magyar Grafika (1958) 2. évf. 4. sz. 285—288. o.

Szűcs Margit, B., Leon Battista Alberti munkássága. Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei (1958) 4. köt. 4. sz. 43—69. o. Képekkel.

Wilhelm Gizella, Cennerné, Wilhelm Peter Zimmermann magyar vonatkozású rézkarcsozozatai. Bibliotheca, Révai ny., Bp. 1958. 187—203. o., 2 t. — 25 cm. — (Klny. a Folia Archaeologicaiból.)

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

Bardawelidse, W. W., Die ältesten religiösen Vorstellungen der grusinischen Stämme und ihre rituelle graphische Kunst. Tbilisi 1957. 305 o. 18 t. — Ism.: Istvánovics, M.: Acta Ethnographica (1958) 7. köt. 1—2. sz. 254—255. o.

Ethnographia (Zeitschrift der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft). Jahrgang LXVIII. Heft 1 und 2. Bp. 1957. — Ism.: Földes, L.: Acta Ethnographica. 7. köt. 1—2. sz. 1958. 246—249. o.

Felvinczi György „Az ötves mesterségről való vetélkedés” c. ismeretlen műve. — Ism.: Szekeres Margit: Magyar Könyvszemle (1956) 5. (72.) évf. 2. sz. 139—144. o.

Kalus László, Művészettörténeti tanulmányok a jugoszláv folyóiratokban. Művészettörténeti Értesítő (1958) 7. évf. 2—3. sz. 217—225. o.

Manninen, Ilmari, I. Fortbewegungs- und Transportmittel. II. Die Kleidung. Helsinki 1957. (Kansatieteellinen Arkisto 13 : 1.) — Ism.: Korompay B.: Acta Ethnographica (1958) 7. köt. 1—2. sz. 234—235. o.

Néprajzi Értesítő (Ethnographische Mitteilungen). Bd. XXXVIII. Bp. 1956. Redigiert v. L. Szolnok. 336 o. Jahrbuch des Ethnographischen Museums, Budapest. — Ism.: Belényessy M.: Acta Ethnographica (1958) 7. köt. 1—2. sz.

Néprajzi Közlemények (Ethnographical Communications). Vol. I. Nos. 1—4.; Vol. II. Nos. 1—2. Hungarian National Museum — Ethnographical Museum, Budapest 1956—1957. — pp. 286 and 352 respectively. — Ism.: Hofer T.: Acta Ethnographica (1958) 7. köt. 1—2. sz. 253—254. o.

Patkó I.—Rév M., Tibet Verl. des Kunstfondes, Bp. 1957. — Ism.: Tóth, M. E.: Acta Ethnographica (1958) 7. köt. 3—4. sz. 445—446. o.

BIBLIOGRÁFIÁK

Jósa András (1834—1918) irodalmi munkássága. Összeállította Csallány Dezső. Bp. 1958 (1959), Múzeumok Központi Propaganda Irodája. 116 o. (Jósa András Múzeum kiadványai I.) A miskolci múzeum kiadványai. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve I. 1957 (1958.) 174—175. o.

Vas vármegye és az „Írott Kő” folyóiratának (1936—1947) tartalmi ismertetése. Összeállította Kiskerti Károly. Vasi Élet és Irodalom (1957) 186—199. o.

A Vasi (Dunántúli) Szemle tizenegy éve (1933—1944). Összeállította Dömötör Sándor. Vasi Élet és Irodalom (1957) 163—181. o.

A vasi írók kiadványainak bibliográfiája. Vasi Élet és Irodalom (1957) 200—202. o.

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN

Kapri Albert, Új könyvművészet. Papíripar és Magyar Grafika (1958) 2. évf. 4. sz. 221—225. o.

Schwanecke, Erich, A Német Demokratikus Köztársaság könyvművészete. Papíripar és Magyar Grafika (1958) 2. évf. 4. sz. 213—220. o.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki felelős: Pataki Ferenc
Kézirat érkezett: 1960. III. 21. — Terjedelem: 11,75 (A/5) ív

60.51033. Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Розваница Илона Томбор</i> : Орнаментировка стенописи в средневековой Венгрии	83
<i>Эдит Лайта</i> : Данные к скульптуре и живописи в древней Венгрии	89
<i>Эва Эслари</i> : Художник фрагменты статуи из XV в. в эстергомском Христианском Музее	101
<i>Ёлан Балог</i> : Алингальский Мария-статуй	106
<i>Агнеш Цобор</i> : Портрет Йоханн Кёнига в Христианском Музее	112
<i>Михайнэ Вейнер</i> : К вопросу происхождения вырезных деревообразных форм	115
<i>Венцел Биро</i> : Матьяш Верешш	118
<i>Дьюла Шош</i> : Художник львиных статуи Цепного моста	123
<i>Эрвин Ибл</i> : Мало известные полотна Тивадара Чонтвари	127
<i>Геза Энц</i> : Деятельность Искусствоведческого документационного центра	140
<i>Геза Энц — Михайнэ Вейнер</i> : Деятельность Венгерского археологического, искусствоведческого и нумизматического общества в 1959 г.	141

ОБЗОР КНИГ И ЖУРНАЛОВ

Pogány Frigyes: Szobrászat és festészet az építőművészetben (Скульптура и живопись в архитектуре, Рец.: <i>Лайош Немет</i>)	143
Émile Mâle: Les saints compagnons du Christ (Рец.: <i>Эдит Лайта</i>)	145
Zádor Mihály: Az ornamentika és épületornamentika néhány elméleti kérdése (Некоторые теоретические вопросы орнаментовки и зданий, Рец.: <i>Йозеф Чемеги</i>)	145
Zádor Mihály: A díszítőművészet eredetéről (О происхождении декоративных искусств, Рец.: <i>Йозеф Чемеги</i>)	147
Vajkai Aurél: Szentgál, egy bakonyi falu néprajza (Сентгал, Этнография одной баконьской деревни, Рец.: <i>Др. Янош Том</i>)	147
Karl E. Mummenhoff: Wasserburgen in Westfalen (Рец.: <i>Ласло Герё</i>)	148
Huszár Lajos: A budai pénzverés története a középkorban (История будайской чеканки в средние века, Рец.: <i>Эва Эслари</i>)	149
Dorgelo, A.: Het oude Bisschopshof te Deventer (Рец.: <i>Карой Ксзак</i>)	150
Fitz József: A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története I. A mohácsi vész előtt (История венгерского книгопечатания, издательства и торговли I. До Мохачского бича, Рец.: <i>Дежё Дерченьи</i>)	151
Képes Krónika (Иллюстрированная хроника, Рец.: <i>Дежё Дерченьи</i>)	152
Библиография венгерской искусствоведческой литературы в 1959 г. (составили: <i>Др. Эва Гёнци — Др. Эржебет Сабо</i>)	153

Ára : 35,— Ft

Előfizetés egy évre : 100,— Ft

TABLE DES MATIÈRES

RECHERCHES

<i>Mme I. T. Rozványi</i> : Ornementation de la peinture murale en Hongrie au moyen âge	83
<i>Mme E. Lajta</i> : Données à la sculpture et à la peinture de la Hongrie ancienne	89
<i>Mme É. Eszláry</i> : Maître d'un fragment de statue du XV ^e siècle au Musée chrétien d'Esztergom	101
<i>Mlle J. Balogh</i> : La statue de Marie d'Alistál	106
<i>Mme A. Czobor</i> : Portrait de Johann König au Musée chrétien	112
<i>Mme M. Weiner</i> : Au problème de l'origine des formes en bois sculptées	115
<i>V. Biró</i> : Mátyás Veress	118
<i>Gy. Soós</i> : Maître des statues de lion du Pont suspendu	123
<i>E. Ybl</i> : Peintures peu connues de Tivadar Csontvári	127
<i>G. Entz</i> : L'activité du Centre de documentation de l'histoire de l'art	140
<i>G. Entz—Mme M. Weiner</i> : L'activité de la Société hongroise d'archéologie, de l'histoire de l'art et de la numismatique en 1959	141

REVUE DE LIVRES ET DE JOURNAUX

<i>Frigyes Pogány</i> : Szobrászat és festészet az építőművészetben (Sculpture et peinture dans l'art architectural. Compte rendu par <i>L. Németh</i>)	143
<i>Émile Mâle</i> : Les saints compagnons du Christ (Compte rendu par <i>Mme E. Lajta</i>)	145
<i>Mihály Zádor</i> : Az ornamentika és épületornamentika néhány elméleti kérdése (Quelques questions théoriques de l'ornementation et de l'ornementation architecturale. Compte rendu par <i>J. Csemegi</i>)	145
<i>Mihály Zádor</i> : A díszítőművészet eredetéről (Sur l'origine de l'art décoratif. Compte rendu par <i>J. Csemegi</i>)	147
<i>Aurél Vajkai</i> : Szentgál, egy bakonyi falu néprajza (Szentgál, l'éthnographie d'un village de Bakony. Compte rendu par <i>dr. J. Tóth</i>)	147
<i>Karl E. Mummenhoff</i> : Wasserburgen in Westfalen (Compte rendu par <i>L. Gerő</i>)	148
<i>Lajos Huszár</i> : A budai pénzverés története a középkorban (L'histoire de la frappe de la monnaie à Buda au moyen âge. Compte rendu par <i>Mme É. Eszláry</i>)	149
<i>A. Dorgelo</i> : Het oude Bisschopshof te Deventer (Compte rendu par <i>K. Kozák</i>)	150
<i>József Fitz</i> : A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története I. A mohácsi vész előtt (L'histoire de l'imprimerie, de l'édition et de la librairie en Hongrie I. Jusqu'à la catastrophe de Mohács. Compte rendu par <i>D. Dercsényi</i>)	151
<i>Képes Krónika</i> (Chronique Enluminée. Compte rendu par <i>D. Dercsényi</i>)	152
La bibliographie de la littérature de l'histoire de l'art en Hongrie en 1959 (Rédigée par <i>Mme Dr. É. Gönczi—Mlle dr. E. Szabó</i>)	153



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1960 • IX. ÉVF. • 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1960

FŐSZERKESZTŐ:
FÜLEP LAJOS

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:
GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:
DERCSÉNYI DEZSŐ

TARTALOMJEGYZÉK

KUTATÁS

<i>Boskovits Miklós</i> : A perspektíva kutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban	177
<i>Entz Géza</i> : A boroszlói városháza Mátyás arcképei	191
<i>Baranyai Béláné</i> : A nyírbátori minorita templom berendezése	196
<i>Arady Kálmán</i> : Szelepcsényi egy ismeretlen munkája	229
<i>Huszár Lajos</i> : Mayer Elek éremvéső művei	231

ADATTÁR

Művészettörténeti regeszták királyi határozatokból és rendeletekből. Közzéteszi: <i>Bottló Béla</i>	237
<i>Vámos Ferenc</i> : Levelek Szőnyi Istvántól	244

KÖNYVSZEMLE

<i>S. Giedion</i> : Architektur und Gemeinschaft. (Ismerteti: <i>Gerő László</i>)	248
<i>Bodrogi Tibor</i> : Óceánia művészete a Magyar Nemzeti Múzeum — Néprajzi múzeum gyűjteményében (Ismerteti: <i>László Gyula</i>)	249
<i>Genthon István</i> : Magyarország Művészeti emlékei I. Dunántúl (Ismerteti: <i>Zádor Anna</i>)	251
Magyar Műemlékvédelem 1949—1959. (Ismerteti: <i>Zádor Anna</i>)	252
<i>Miklós Pál</i> : A tunhuangi Ezer Buddha Barlangtemplomok (Ismerteti: <i>László Gyula</i>)	253
<i>A. N. Belenickij—B. B. Pjotrowszkij</i> : A régi Pjandzsikent szobrászata és festészete (Ismerteti: <i>Ferenczy László</i>)	254
<i>Györfly György</i> : Tanulmányok a magyar állam eredetéről (Ismerteti: <i>Dericsényi Dezső</i>)	256
<i>Z. Swiechowski—J. Zachwatowicz</i> : L'Architecture Cistercienne en Pologne et ses liens avec la France. (Ismerteti: <i>Gergelyffy András</i>)	257
Gotická nástenná malba zenich Českých I. 1300—1350. (Ismerteti: <i>Végh János</i>)	259
<i>Horányi Mátyás</i> : Eszterházi vigasságok (Ismerteti: <i>Sallay Marianne</i>)	260
<i>R. Pane</i> : Bernini architetto (Ismerteti: <i>Gerő László</i>)	261
<i>Aggházy Mária</i> : Magyarországi barokk szobrászat (Ismerteti: <i>Rév helyi Elemér</i>)	262

ELŐFIZETHETŐ

a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest V. József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Csekkszámla szám: egyéni előfizetésnél 61 257 közületi 61 066 (vagy átutalás a M. N. B. 47. sz. folyószámlájára.)

A PERSPEKTÍVAKUTATÁS KÉRDÉSE A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOMBAN

Ha végigtekintünk az utóbbi 50–60 év művészet-történeti irodalmán, feltűnik, hogy milyen sűrűn, sőt, hogy egyre gyakrabban találjuk meg benne egy matematikai tudományág, a perspektíva említését, bár ez első pillantásra csak távolról, mint technikai részlet-probléma függ össze a művészet-történet érdeklődési területével. Talán éppen ezért is idegenkedik a kutatók egy része attól, hogy vizsgálatainak körébe vonja a tér-szerkesztés kérdéseit. A kora-reneszánsz vagy az illúzionisztikus barokk falképfestészet ábrázolási törekvéseivel foglalkozó újabb irodalmat tanulmányozva azonban meg kell állapítanunk, hogy a perspektívakutatás nálunk eddig kevésbé méltatott eredményei hovatovább nélkülözhetelenné válnak az e korszakok művészetével foglalkozók számára. Az alábbiakban megkíséreljük vázolni a perspektívakutatás fejlődéstörténetét, röviden bemutatni alkalmazásának különböző területeit és elért eredményeit.

„Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeußt ein Durchsehung” — ez a meghatározás olvasható Dürer egyik elméleti írásában, és háromszáz évvel később, M. Poudra perspektívatörténetében ismét hasonló definícióval találkozunk: „Perspective est un mot dérivé du verbe latin perspicere, qui signifie voir clairement”.¹ E két meghatározásból is jól látható, hogy a perspektíva a történeti fejlődés folyamán elsősorban mindig a látás tudományához, az optikához kapcsolódott, s nem tekintették, mint ma, sajátlagosan az ábrázolás törvényszerűségeivel foglalkozó disciplinának. Neve is tulajdonképpen a görög *ὀπτική* hű fordítása és ehhez sorolták a középkor, sőt, többé-kevésbé az újkor tudósai is.² A festők használatára készült kézikönyvek — például Daniele Barbaro, Sebastiano Serlio vagy G. Barozzi da Vignola művei — őrzik csak azt a ma is használatos értelmezést, amelyet jelenlegi tankönyveink a „szerkesztő látszattan” keretében tárgyalnak.³

A perspektíva története iránti érdeklődés is kétféle forrásból táplálkozott tehát. Az első rövid összefoglalásokat éppen az ábrázolás problémáinak fejlődésével kapcsolatban találjuk meg a fenti szerzők műveiben, de a matematikusok szempontjai szerint is készült történeti összefoglalás már a XVIII. század folyamán, mivel ők a perspektívában nemcsak a modern optika, hanem az analitikus geometria egyik alapját is keresték.⁴ Matematikus volt M. Poudra is, az első szisztematikus perspektívatörténet szerzője, aki művében a régi hagyományok örököseként igyekezett a művészet kérdéseivel is valamilyen kapcsolatba kerülni.⁵ Könyve rövid tartalmi ismeretéseket közöl az egyes tárgyalt művekből — traktátusokból vagy szakkönyvekből —, és az egyes szövegrészeket a szerkesztési eljárások elemzésével köti össze. De a száraz leírások közt alkalmat talál arra is, hogy kifejtsen véleményét a perspektíva hasznáról, gondolatait a festő és geométer szempontjai szerint csoportosítva.⁶

„A perspektíva szabályai ellenszenvesek a művészeknek” — állapítja meg Poudra némi rezignációval, és hozzáteszi: ez tulajdonképpen érthető is, hiszen a geometrikus gondolkodásmód, az előzetes ismeretek nincsenek a művészek vérében. Rendkívül elevenen érző emberek ezek — véli —, akik számára a jelenség mindent jelent és akik képtelenek alávetni magukat olyan elvont szabályoknak, amelyek bizonyos előzetes tudással való megelégedettséget tételeznek fel.

Szerzőnk a szabadban dolgozó, természet után festő művészeknek a régi konstrukciós szabályokkal, a klasszicizmus művészi felfogásával való szembenállását kárhoz-

tatja tehát, a magatartást, amely megelégszik bizonyos „sentiment de la perspective” bírtokával, jóllehet nem ismeri az alapvető szerkesztési eljárásokat. Két művészi álláspont összeütközése bontakozik ki ezekben a fejtegetésekben. Poudra a múlt hagyományainak érdekében száll síkra, bizonygatván, hogy még a táj festésénél is szükségesek az igazán jó mű elkészítéséhez a perspektivikus ismeretek. Természetesen a francia festők a barbi-zoniak eredményei, sőt a „Déjeuner sur l'herbe” kiállítása után már nem tudtak mit kezdeni az ilyenféle tanácsokkal és Poudra állásfoglalása az impresszionizmus hajnalán csupán egy korszak lezárását hangsúlyozza, utolsó dokumentumát jelenti a hagyománynak, amelyet a perspektivikus kézikönyvek őriztek a XVI. század óta. Látszattan tankönyvek ugyan máig is nagyszámban jelennek meg, ezeknek történeti áttekintései azonban többnyire csak futólagosak és a művészi alkotás folyamatahoz való kapcsolatuk meglehetősen elmosódott.⁷

A XIX. század második felében általában a nagyobb matematikai és művészet-történeti összefoglalásokban egyaránt találunk már bizonyos tájékoztatást az általunk vizsgált területről. Az előbbieik közül M. Cantor és B. Wieleitner műveit említjük⁸, míg az utóbbiak sorából csupán Crowe és Cavalcaselle itáliai festészet-történetét, Woltmann—Woermann, W. Lübke és a magyar Pasteiner Gyula műveit emelnénk ki.⁹

Ezek a szerzők már a művészeti fejlődésben elhelyezve mutatják be a perspektíva kialakulását és fejlődését. Érdekes megfigyelni azonban, hogy amit Poudra még a művészekkel kapcsolatban említ nehezményezően, a perspektíva jelentőségének lebecsülését ugyanis, az bizonyos fókig már jellemző Crowe és Cavalcaselle szemléletére. Ők az itáliai quattrocento művészeiről szólva azt állapítják meg, hogy túlságosan is sok időt vesztegettek a természeti jelenségek vizsgálatára és voltaképpen céljukat tévesztve utánzókká (realistic imitators) váltak.¹⁰ Az említett további szerzők a pozitívista történetírás követelményeinek megfelelően festészeti fejezeteik előtt kultúrtörténeti áttekintést iktattak anyagukba, amelyben a reneszánsz tudományos vívmányai közt a perspektíváról is szó esett. Mivel a műalkotás létrejöttének történeti rekonstrukciójára törekedtek, a földrajzi és gazdasági körülmények figyelembe vétele mellett a tudományos fejlődés adatait is összegyűjtötték. A perspektíva így, mint a fejlődés egyik tényezője elfogulatlanabb értékelésben részesült; mivel azonban jelentőségét csak ennyiben ismerték fel, de a művészi problémáktól függetlennek tartották, ezeket az értékeléseket gyakran a meg nem értés is befolyásolta. A kora-reneszánsz művész-teoretikusait például előadásukban száraz, hidegfejű kísérletezőknek tüntetik fel, akiknek kevés érzékük volt az „igazi” festészet iránt.¹¹

Ez a felfogás, amely Vasarinak különösen Uccello élet-rajzában hangoztatott kissé ironikus megjegyzéseire is támaszkodott,¹² fokozatosan megváltozott azonban a bécsi „Quellenschriften für Kunstgeschichte” sorozat egymás után megjelenő köteteinek hatására. H. Janitschek, H. Ludwig, W. von Oettingen és mások a saját korukban példás és általában ma is igen jól használható forráskiadásokban a reneszánsz művészeinek elméleti állásfoglalásaiból tették érthetővé a művek formai megoldásait.¹³ Különösen ki kell emelni H. Brockhaus kiváló Pomponius Gauricus-kiadását,¹⁴ amelynek bevezetőjében a szerző a források és feldolgozások alapján először ad művészet-történeti szempontokon alapuló áttekintést a perspektíva történetéről.



1. Maestro della S. Cecilia; Szt. Cecilia nászklomája. (Részlet az Uffiziben őrzött oltárképről.) Középtengelyes perspektivikus szerkesztés

A pozitívista szellemű művészetszemlélettel szemben a „tisztá látványosság” elvét képviselte a századforduló idején néhány művészbarátjával együtt C. Fiedler,¹⁵ aki a műalkotás helyes vizsgálatának módját a formai elemek, vonalak, síkok, színek analizisében látta, és a régi leíró és esztétizáló módszer helyett logikait keresett. A hatását tükröző művészettörténeti felfogás is szívesen látott volna egy olyan kutatói módszert, amely stíluskritikai vizsgálataiban valamilyen egzakt tudomány eredményeire tud támaszkodni. A perspektívakutatás ilyennek kínálkozott.

„Egy műalkotás analizésénél végül olyan formai alap-
elemekhez jutunk, amelyeket már nem lehet továbbiakra bontani: ezeknek... (de)... elsősorban a vonalviszonylatoknak a térképezés szempontjából történő értékelése — írja K. Doehlemann — feltétlenül a művészi produkció lényeges vonásaira deríthet fényt.”¹⁶ A térbeli mélység kifejezésének eszközei mellett a művészettörténelemnek támaszpontot jelentenek a képek datálási és lokalizálási problémáinak eldöntésénél.¹⁷

Ez a módszer azonban azzal a hátránnyal járt, hogy csak viszonylag rövid időszak alkotásaira, pontosabban a centrális perspektíva kialakulásának idején létrejött, és csak építészeti elemekkel kialakított terü képeknél lehetett alkalmazni. Így a vele való munka lényegében arra szorítkozhatott csupán, hogy a mélységben összefutó párhuzamosok utánszerkesztésével megállapítsa, vajon a kép alkotója ismerte-e a mi perspektívus rendszerünket. Emellett még egy további nehézség is mutatkozott: különösen a korai mesterek művein, ahol a perspektíva alkalmazása nem következetes, ahol az egyik képen van, a másikon nincs nyoma ilyen szerkesztésnek, sőt esetleg egy képen belül is mutatkoznak ellentmondások, a merőben formalisztikus módszer nem tudott biztos tanácsot adni a kutatóknak. Jellemző példái ennek Giotto freskói, amelyeknek kérdésében, mint G. J. Kern, a pers-

pektíva történetének egyik érdemes kutatója írta, „nehéz világosan látni.”¹⁸ Másrészt a középkori művészet ábrázolási princípiumainak a modern gondolkodás Prokrusztesz-ágyába szorításával olyan történetietlen elképzelések is létrejöttek, mint a „fordított perspektíva rendszere”,¹⁹ amely szerint a formák a képtérben jelentőségük szerinti nagyságrendben helyezkednek el, azaz a legjelentékenyebb alaktól kiindulva minden irányba — tehát az előtér fele is — szisztematikusan kisebbednek.²⁰

A formalisztikus perspektívakutatás — meglehetősen egyhangú — fejlődésvonalát röviden a következőkben foglalhatnánk össze: Az antik művészetben, amely nem ismerte a centrális perspektívát, kialakult egy olyan festői gyakorlat, mely szerint a mélységbe futó párhuzamosok párosával egy középtengelyen találkoztak. Ez a konstrukció az i. u. V. századig élt, és újra feltűnt a karoling-kori miniatura-festők művein,²¹ majd a XIV. századtól kezdve az itáliai mesterek alkotásain lépett fel (1. kép). A „főpont” első alkalmazója, s ebből a szempontból a modern festészet fejlődésének egyik elindítója Ambrogio Lorenzetti, akinek kísérletétől lényegében már csak egy lépés kellett Brunelleschi perspektívájáig, amely egyszersmind lezárója is a fejlődésnek.²²

Ez a szemléletmód, szigorúan előre meghatározott történeti fordulópontjaival meglehetősen merevnek bizonyult. Nem adott lehetőséget arra, hogy a kutató a perspektivikus ábrázolásnak a kép formálódásával való belső összefüggéseire eljusson, hanem figyelmét kisebb, elsősorban technikai részletproblémák megoldására terelte.²³

A csak formai analízissel dolgozó kutatók módszereit G. J. Kern a pozitívista forráskutatók eredményeivel igyekezett gazdagítani, ahol már korábban is felmerült a perspektívának a középkori optikával való szerkezeti rokonsága. Kern megállapította, hogy a centrális perspektíva alapelve már az antik tudományban is kimutatható, a XIII. századi Vitello Optikája pedig szinte valamennyi, a szerkesztéssel kapcsolatos kérdésre feleletet ad. Ha mármost Vitello és követőinek munkái a XIV. században fokozatosan ismertekké váltak az egyetemeken és a matematikával foglalkozók körében, akkor — így véli szerzőnk — lassanként elérhették a művészek körét is, nevezetesen eljuthattak Ambrogio Lorenzettihez, aki az elméletből levonva a gyakorlati következtetéseket, megteremtette főpontos perspektíváját.²⁴

A tudományos eredményeknek a művészetiekkel való kapcsolódása azonban általában nem ilyen közvetlenül történik. Számos közvetítő láncszem szerepét kell figyelembe vennünk egy ilyen problémánál és gondolkunk kell arra, hogy míg az iránypont vagy az arányos kisebbedés elvét ma esetleg egészen kézenfekvő megoldásként fedezük fel egy optikai szöveg összefüggésében, a korabeli olvasó számára e szöveg tanulmányozása bizonyára nem járt ugyanolyan eredménnyel. Fel kell vetnünk a kérdést, vajon a művészetelmélet akkori helyzete egyáltalán feltelezhetővé teszi-e egy merőben elméleti tudomány gondolataiból való kölcsönzést, s nem szabad megelégedni arról sem, hogy a művész társadalmi helyzete következtében mennyire elkülönült helyen áll a tudóstól a XIV. század első felében.

Ezen az úton tehát nem sikerült a probléma megoldásához eljutni. Több eredményt mutathat fel egy másik módszer, amely a centrális perspektíva bírálatából indult ki. A modern látáspszichológia eredményeinek birtokában a kutatók arra a felismerésre jutottak, hogy a geometrikus-optikai alapelveken szerkesztési rendszerünk alapszik, elavultak. Ebből kiindulva G. Hauck, az ábrázoló-geometria berlini professzora „Die subjective Perspective” című művében kétségbevonta, hogy a modern perspektíva a három dimenziós ábrázolás egyetlen lehetséges módja lenne.²⁵ Hiszen elképzelhető egy olyan perspektíva is, amely nem tételezi fel a néző centrális helyzetét sőt eleve számít a legkülönbözőbb helyzetekből való szemléletre, a torzulások lehetőségét pedig azzal igyekszik kiküszöbölni, hogy az egyeneseket a képmező széle felé szisztematikusan görbülten ábrázolja.

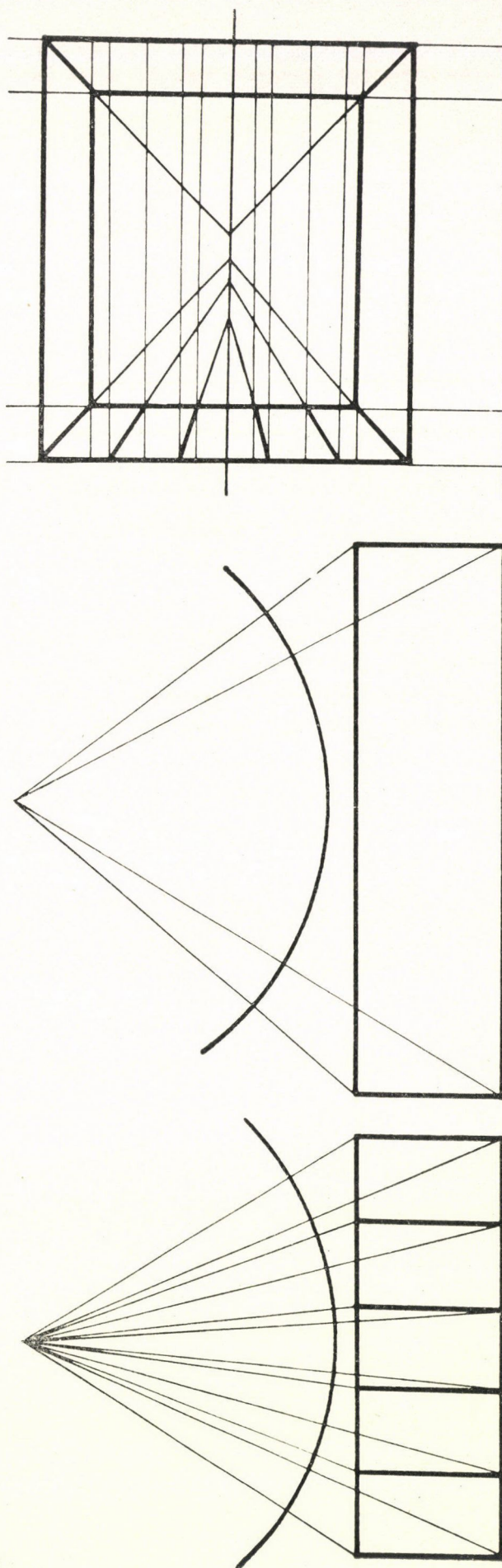
Hauck „felfedezését”, a klasszikus építészetben alkalmazott enyhén görbülő vonalak előfordulásával történetileg is alátámasztottnak látszó szubjektív perspektíva

gondolatát elsősorban az építészettörténet tudta hasznosítani,²⁶ a módszer azonban, amely pszichofizikai kísérletek eredményei alapján vizsgálta a perspektívát²⁷ és közelítette meg kialakulásának történetileg meghatározott feltételeit, új utakat nyitott meg. R. Müller tanulmánya²⁸ már nem szorítkozik a centrális perspektíva történetének vizsgálatára, hanem a térábrázolás fejlődésének egész folyamatára irányítja figyelmét, amelynek kezdetei szerinte a gyermekrajzok különböző fejlődési fokaival mutatnak párhuzamot. Kiindulópontja tehát egy pszichológus-orvosé is lehetne. A kisgyermeknek emlékképeiből kiinduló, a jellegzetes kontúrokat megragadó rajza e nézet szerint úgy viszonylik a serdültebbeknek már a látványi hatás elérésére törekvő művéhez, mint a kétdimenziós egyiptomi ábrázolási rendszer a görög-római emléktárgyból ismeretes párhuzamos vetítéssel elért mélységérzékeltetéshez. A következő állomás, a centrális, azaz modern perspektíva alkalmazása azonban szerzőnk szerint nem jelent végső, legjobb megoldást, sőt nem is lehet az: a reneszánsz perspektívája ugyanis az egy szemmel való nézés feltételezésén alapszik, egy olyan feltételen, amely a gyakorlatban — különösen, ha hozzávesszük még, hogy e szem mozdulatlan legyen — igen ritkán valósul meg. Hiszen szemünk a nézésnél állandó, gyors mozgással tekinti át az előtte álló tárgy felületét, és az így nyert részletbenyomásokat már egy szellemi folyamat egyesíti képpé. A látvány tehát „csak” szellemünk terméke, hangsúlyozza Müller, amely a valóságból felvett különféle benyomások egyeztetésével, gyakran korrekciójával jön létre, s éppen ezért bármilyen geometrikus ábrázolásmód csak többé-kevésbé megközelítheti, de pontosan vissza nem adhatja a látottakat. Mindezekből következik, hogy a további kutatások szempontjából fokozatosan értelmetlenné vált a perspektíva „felfedezéséről”, egyáltalában: „a” perspektíváról beszélni, hiszen úgy látszik, különböző koroknak nemcsak stílusuk, de térábrázolási rendszerük is más volt.

A reneszánsz perspektíva tehát egyfelől a látvány elszegényítésének sőt torzításának is tűnhet²⁹ de nem feledkezhetünk meg szerepéről mint szerkesztési eszközről, amely az érzés szerinti tapasztalati ábrázolás helyébe valami mérhető, objektíve ellenőrizhetőt állított. A perspektívának mint a kép konstrukciós tényezőjének igazi méltatása annak a művészettörténeti szemléletnek volt köszönhető, amely a wölflini formatörténeti módszer ellenhatásaként kezdett kialakulni. A bécsi művészettörténeti iskolában kibontakozó felfogás nem elégedett meg többé a stílusjelenségek, formai jegyek fejlődésének izolált vizsgálatával, hanem az azok alakulását serkentő belső szellemi erők meghatározására törekedett. Szerintük maga a műalkotás csak egyik oldala az eredeti élményegységnek, amelynek másik oldalát, a mű kialakulási körülményeit, a történész van hivatva rekonstruálni. A Riegl szerint ezeknek a körülményeknek döntő tényezője a „Kunstwollen”, az emberek egy térben és időben meghatározott csoportjához tartozó, egyénefeletti „akarat”, amelynek különböző hajlamai, pszichikai beállítottsága határozzák meg a mű alakulását.³⁰ Riegl felfogása szerint tehát történetileg meghatározottá válik a külvilágot felfogó látásmód, a térfelfogás viszont a szemléleti alaptípusok különböző vonásairól enged meg fontos következtetéseket.

— Ha a tér problémája Rieglnél — aki magát pozitivistának vallotta³¹ — szinte központi jelentőségűvé válik, a szellemtörténeti módszerrel dolgozó Dvorákban már a perspektíva kérdése is új interpretátorra talált.³² Az, amit eddig főként mint technikai segédeszközt csak formai szempontból vizsgáltak, most a tartalmi megértéshez vált szükségessé, mint egy szemléleti forma matematikai törvényszerűséggé formálódott kifejezése, mint olyan ábrázolási princípium, amely tárgyát a természeti törvény bizonyosságával képes újrat teremteni, s így lehetővé teszi az ábrázolás tudományos érvényűvé válását.

Az új gondolat teljes kifejtését Erwin Panofsky „Die Perspektive als symbolische Form” című tanulmányában találjuk,³³ amely eredményei mellett módszerbeli gazdagodást is jelentett ezen a területen. A Warburg-inézet tudományos felfogása³⁴, amelyhez Panofsky is



2. Panofsky rekonstrukciója az antik művészetben alkalmazott perspektívikus szerkesztésről.



3. Főpontos szerkesztés Ambrogio Lorenzetti Angyali üdvözlété (Pinacoteca, Siena)

csatlakozott, szintén a pozitivizmusból fejlődött ki, de törekvése a műalkotásnak rendkívül széles körű szellemtörténeti dokumentációval való megközelítése volt és elhelyezése a „kifejezés történeti pszichológiájának” egészében.³⁵

A cikk kiindulópontja a centrális perspektíva bírálata, amelynek során kiderül, hogy ez a homogén tér elképzelésén alapult, ami teljes ellentétben áll a modern térszemlélettel.³⁶ Hiszen ez utóbbi minden térbeli helynek meghatározott, egyedi értéket tulajdonít és egyáltalán nem közömbös számára, hogy egy meghatározott térbeli kiterjedés előre vagy hátra, fel vagy lefelé irányul-e. De nemcsak a mi korunk térszemlélete mutat eltérést a centrális perspektívától, hanem más módon az antikvitásé is. Ennek bizonyítékául Panofsky megemlíti, hogy a látványi kép hajlott mivoltának teljes tudata nyilvánul meg az antik szerzők erre vonatkozó helyeiből³⁷, és hogy az egyenesek látszólagos görbülésének tanulságait az antik művészet is alkalmazta.

Nyilvánvaló mármint, hogy az antik művészetben alkalmazott térábrázolás is kora tudományos nézeteinek megfelelően fejlődött, hogy a hellenisztikus optika fejlettsége valamilyen módon befolyásolhatta az egykorú művész ábrázolási módszerét. Azt azonban, hogy e térábrázolás milyenségéről a forrásokból mit olvasunk ki, döntően befolyásolhatja választott vizsgálati módszerünk. Ha Panofsky a kérdést úgy teszi fel: hogyan alakulhatott ki az antik optika rendszeréből, annak geometrikus alapjain valamilyen perspektivikus konstrukció, akkor a válasz lehetőségei már meglehetősen leszűkítettek, hiszen a hangsúly benne mindenképpen a szerkesztésre kerül. Panofsky valóban megkapó szellemességgel meg is konstruálja ezt a rendszert.³⁸ De — bárkiben felmerülhet a kérdés — miért kell feltétlenül elfogadnunk, hogy tényleg szerkesztés útján készítették a római festők térábrázolásaikat? Vajon nem érzés szerinti, tapasztalati ábrázolásról, vagy bizonyos részletszerkesztéseknek a szubjektív formaalakítással való összekapcsolásáról van szó inkább? És ha mégis szerkesztésről beszélünk, lehetséges-e, hogy az teljesen megegyezzen a centrális perspektívával, csupán a kevésbé kézenfekvő görbült vetítőfelület különböztesse meg attól? (2. kép). A kérdés ilyen feltevése tehát nem látszik helyesnek, s ma ebben inkább a szellemtörténeti módszer egy jellegzetes hibalehetőségét látjuk. E módszer alkalmazója ugyanis, mikor egy

meghatározott forma alakulatait kíséri végig az idők folyamán, kutatásait az anyagban előre meghatározott gondolatmenet szerint irányítja, és lehetőleg kiküszöböli a zavaró vagy szempontjából lényegtelennek tűnő momentumokat. Így ha a sokféle lehetséges felelet közül gyakran igen szerencsésnek látszóra bukkan is, olykor kénytelen az átfogóbb, szabatosabb válasz lehetősége mellett elsiklani.

A későantik és a korareneszánsz korszaka közötti századokban a perspektíva fejlődéstörténetének ábrázolását Panofsky úgy oldja meg, hogy az antik művészet átfarmálódásán keresztül elsősorban a térkifejezés változását vizsgálja. Rámutat arra, hogy a reneszánsz perspektíva nem tekinthető egyszerűen az antik hagyományok felelevenítésének, hanem forrásait és főként szemléleti alapját a középkorból meríti. Alakulására tehát részint a bizánci művészet által közvetített és egyszersmind átlényegített formavilág, részint pedig az építészetben és plasztikában különösen világosan megnyilvánuló „északi-gótikus térérzés” voltak hatással.³⁹ Ezekből fejlődik szervesen a „Systemraum” koordináta-rendszer szerint egzaktt ábrázolásmódja, a centrális perspektíva, amelynek első jelentkezését a szerző — a korábbi kutatásokhoz kapcsolódva — Ambrogio Lorenzetti 1344-ből származó Angyali üdvözlété ismeri fel (3. kép). Innen azonban kétféle úton haladnak tovább az itáliai és az északi mesterek: ezeknél a matematikai megalapozottságú „costruzione legittima”, amott viszont empirikus úton kialakított megközelítő eljárások szolgálnak a képtér elrendezésére, s legalább is Petrus Cristus felléptéig nem találkozunk az egységes futópont alkalmazásával a németalföldi festők művein, Németországban pedig (Pacher működését leszámítva) egészen Dürerig.

Az így kialakuló perspektivikus szerkesztés mármint nemcsak a művészi formálás eszköze, hangsúlyozza a szerző, hanem egyszersmind a korabeli természetfilozófiai és ismeretelméleti nézetek kifejezése is.⁴⁰ Amint a középkori térérzés giottói vagy ducciói megfogalmazását, a színpadszerűen körülzárt tér-fülkét kizsorítja a perspektíva végtelenbe irányuló főpontja, úgy győzi le ugyanezekben az évtizedekben a filozófiai megismerés a legkülső égi szféra által zártan lehatárolt világtér aristotelesi elképzelését, hogy bevezesse most már a „teremtett természet” viszonylatában is a végtelen kiterjedés gondolatát. Az új konstrukciónak a kor művész-társadalmára gyakorolt rendkívüli hatása is tudományos aktualitásával magyarázható. A reneszánsz művészek számunkra kissé különösnek ható szenvedélyes csüggése a „dolce prospettiva”-n éppen azzal áll összefüggésben, hogy a szubjektív látvány matematikai racionalizálása egyszerűen sohasem sejtett lehetőségeket kínált a megismerendő világ érzéki benyomásainak pontos rögzítésére és ezeket a festő kezeibe tette le. Így ha a perspektíva látszólag elvette is az alkotás szubjektív jellegét, az alkotó számára a tudományos igényű objektivitás olyan követelményeit támasztotta, amelyek révén a művészet a mesterségek közül a tudományok sorába emelkedhetett.

A fejlődés alakulásába beleszólt azonban a perspektíva másik sajátossága is. Ez ugyanis, míg egyik oldalról a formaképzetek realisztikus törekvésű megszilárdításának tűnik, másfelől nézve viszont a valóságos élet jelenséggé oldójának mondható, s mint ilyen válhatott később a barokk illuzionizmus fejlődésének egyik eszközévé.⁴¹ Végeredményben ez a kétféle sajátosság az, amely a századok során a festőknek a perspektívához való ilyen vagy olyan viszonyát meghatározta. Ha a platonista színezetű művészetszemlélet általában azért kárhóztatta ezt a térábrázolást, mert eltorzítja a dolgok formáit és elveszi igazi méreteiket, a modern művészi felfogás viszont azért tartja elvetendőnek, mert a művészi formáló szándékkal szembeszegülő racionalizmus maradványának tekinti, amely a dolgok egymással való kapcsolatát térbeli egymásmellettiességgé és -utánisággá egyszerűsíti.

Egy emberöltő távlatából nézve tehát Panofsky tanulmánya is magán viseli kora tudományos felfogásának erőit és hibáit. Igazságtalan lenne azonban beérni ennyire a megállapításával. Hiszen ez a dolgozat fej-

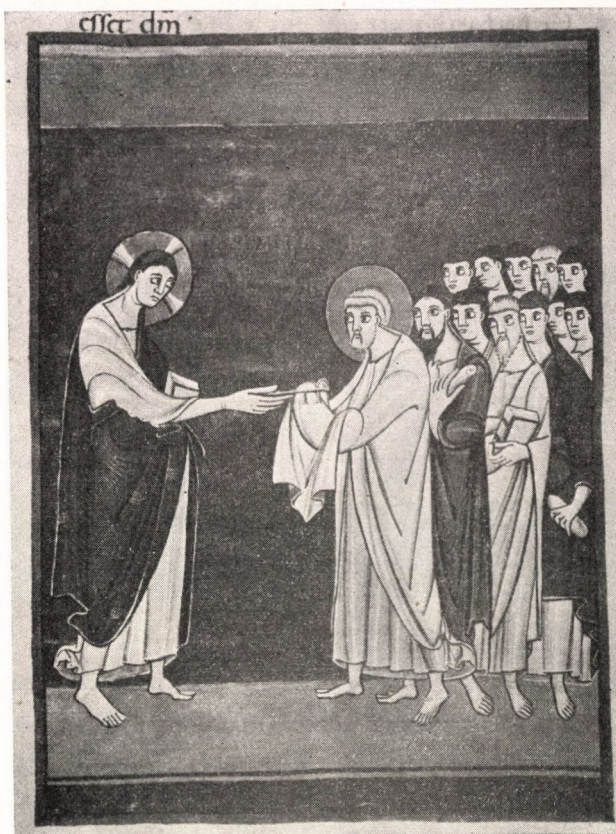
tette ki először és bizonyította rendkívül széleskörű feldolgozott anyagával a festői perspektívának a szorosan vett műhelyproblémákon felülemelkedő, a kép legbelőbb formálódásával kapcsolatos jelentőségét, és az utána következő kutatók egész sora alapozta munkáját az itt közzétett eredményekre. Elsőnek Dagobert Frey, aki „Gotik und Renaissance”-ában rendkívül fontos szerepet biztosít a térábrázolás problémájának.⁴²

A korstílusok változásának felülete mögött az ezeket meghatározó képzeletmódokat (Vorstellungsinhalt) kell a kutatónak kitapintania – vélekedik Frey. Ennek vizsgálata viszont a tér- és időképzetek sajátos kapcsolódásából, egy komplex tér-idő élményből kell hogy kiinduljon, amely meghatározza az ábrázolási eljárást is. A gótika, amelynek képzeletformája szukcesszív, időbeli egymásutánban lejátszódó jeleneteket ábrázol egy-egy képen, tehát felsorakoztat: kifejezési módját ennek megfelelően a perspektívátlan, síkban kibontakozó ábrázolásban kell hogy megtalálja. A reneszánsz művészetében viszont, szimultán szemléleti karakterének a tér mélységében bonyolódó, egyidejű cselekmény felel meg. Ez a tér az érzékelő szubjektumtól független, zárt, geometrikus egység, amely a képfelületnek egy pillantásra való áttekintését igényli, azaz a centrális perspektíva egy szemponton felépülő, matematikailag egzakt szerkesztésmódját.⁴³ Ugyanakkor azonban helytelen lenne a perspektíváról mint reneszánsz felfedezésről beszélni – véli a szerző. Hiszen ennek tudományos alapjai már Euklidesnél megtalálhatók és mintegy preformálva éltek századokon keresztül, amíg a XV. század elején megfelelő képzettartalommal töltődtek meg. A szerkesztés tehát időhöz nem kötött, és így Frey fejlődés-konceptiója szempontjából történetileg közömbös. A szerző nem is foglalkozik vele részletesen. Az egy perspektívából tehát, látjuk, fokozatosan egyiptomi, antik, bizánci, román stb. térábrázolások külön-külön fogalma alakult ki, és Frey kutatása, hogy azoknak mélyebb szellemi összefüggéseit kimutassa, már nem maradhatott a művészettörténet szélesebben értelmezett határai között sem, hanem az irodalomtörténet és zenetudomány felé terjeszkedett tovább. Ilyenformán eredményei ellenére sem tudott a további kutatás számára járható utat mutatni. Az 1930-as évek művészettörténeti irodalma látszólag túl is lépett a perspektívakutatás problémáin. Előtérbe került viszont a térábrázolás kérdése, amelynek már a korábbi években is számottevő irodalma volt,⁴⁴ most azonban, főként a szellemi történeti iskola struktúrakutatási törekvéseinek hatására,⁴⁵ számos tanulmány vette ilyen jellegű vizsgálat alá a festészettörténet kisebb-nagyobb területeit.⁴⁶

Az egyik legjelentősebb ezek közül Miriam Schild-Bunim könyve,⁴⁷ amely a német művészettörténet-írással ellentétes módszert követve tipologikusan sorakoztatta fel a középkori művészet különböző térábrázolási formációit időbeli és földrajzi rétegzettségükben, és lemondott a stílusalakulás különböző tényezőinek vizsgálatáról.

A lehetséges ábrázolási módokat a szerzőnő két csoportra osztja: konceptuális és optikai, tehát a fogalmi, illetve a látványi képből kiindulóra. Az előbbinél a megjelenítés rendjére vonatkozóan az ábrázolt tárgyi (vagy személyes) jelentősége a mérvadó, míg az utóbbi esetben a néző helyére vonatkoztatott vizuális képe, esetleges hiányosságaival, torzításaival együtt. E két látásmódnak egymásba való átmenetét mutatja be Schild-Bunim az antik térábrázolásból kiindulva. Itt háromféle formáció lehetséges. A „színpad-tér” az alapsíkra merőlegesen elhelyezkedő háttérrel lehatárolt egység, amelynek keskeny térsávjában a képsíkkal párhuzamosan folyik a cselekmény. (Pl. Aldobrandini menyegző.) A „látkép-tér” elnevezést a szerzőnő az építészeti részletekkel kialakított kerti vagy utcai jelenetekre alkalmazza, míg a „panoramikus képek” jellemzője felfogása szerint a tárgyaknak és figuráknak messzeterjedő, mély térben (-tájban) való elhelyezése. (Pl. a pompeji 2. stílus falfestményei, illetve az esquilini Odysszeia-látképek.)

A klasszikus típusok leegyszerűsítéséből, továbbfejlesztéséből jönnek létre a kora-keresztény művészet



4. „Rétegzett tér” ábrázolása a müncheni Staatsbibliothek Clm. 4452 kódexében. Krisztus átadja a kulcsot Szt. Péternek

képformáló elemei. A színpad-tér, amely mindvégig megtartja a háromdimenziós ábrázolás sajátosságait a keskeny előtér sávjában, míg a semleges háttér előbb az ég kékje, majd pedig az arany lesz, különösen a bizánci és itáliai művészet területein él tovább. A „rétegzett-tér” viszont, amelynél a táj az előtér alakjai mögött fokozatosan neutrális színsávokká stilizálódik, amelyeknek már nincs a cselekménnyel közvetlen kapcsolatuk, elsősorban a német és francia nyelvterületen fejlődik, és jellemzője a karoling-kori miniatúráknak. A háttér dekoratív sikká változásával párhuzamosan halad az előtér alakjainak két dimenzióssá redukálódása (4. kép). Az Ottók korának miniatúráin a sávok már annyira elvesztik hajdani értelmüket, mint az ég és a táj mélységbeli rétegződésének örökösei, hogy a dekoratív hatás fokozására átlóssá vagy éppen függőlegessé válnak, míg a hildesheimi miniatúra-festő a X. század végén már végtelenül ismétlődő mustrával helyettesíti őket. Az így kibontakozó formafejlődés jelentőségét a szerzőnő abban jelöli meg, hogy a római festészet atmoszférikus kötetlenségét mintegy megszilárdítva, a képsíkot a figuráktól független, de a kompozicionális egészben mégis résztvevő szilárd felületté változtatta.⁴⁸ A XIII. század francia, angol és német miniatúráin a háttér arany alappá egyszerűsödik, s a belőle kiemelkedő építészeti keret szervesen egybe-kapcsolja az ábrázolás figurális részével. Ugyanakkor az alakok lába alatt megjelenik a talaj jelzése a térbeliséget jelentő alapsík első jeleként. Itáliában, ahol a rétegzett-térábrázolás általában nem fejlődött a nyugatéhoz hasonló módon, a XIII. században a színpad-térben rejlő, három-dimenziós kifejezésre csábító lehetőségek határozzák meg a fejlődés irányát. Az alapsík itt már eleve módot adott a figuráknak a plasztikus kibontakozásra, mozgásra, ennek dekoratív kockahálózattal való díszítése



5. Görbült vonalakkal felépített perspektívus konstrukció. Jean Fouquet: Az angyal meghirdeti Máriának halálát (Chantilly, Musée Condé)

pedig fokozatosan a centrális perspektíva fejlődését készítette elő.

Miriam Schild-Bunim könyvének nagy érdeme, hogy gazdag bizonyító anyaggal először adott képet a középkori művészet képkonstrukciójának formai genetikájáról.⁴⁹ Másrészt viszont adós marad a fejlődés elméleti megvilágításával, formálódásának történeti indoklásával, s így voltaképpen Panofsky említett tanulmánya rendkívül hasznos formatörténeti függelékének lehetne nevezni.

A formai sajátosságokból indul ki John White is, akinek nemrégien megjelent könyve a perspektívatörténetnek kiemelkedő alkotásai közé tartozik.⁵⁰ Gondolatmenete igen érdekes: az itáliai művészet XIII. századtól kiinduló fejlődésében a konstrukció és az illúzionizmus vonalát kíséri végig, amelyek egymás mellett, olykor ellentétes irányban fejlődnek az idők folyamán.⁵¹ Cimabue assisi freskóival kapcsolatban például felhívja a figyelmet a kórust és a kereszthajót díszítő jelenetek tematikai és formai rendjének összhangjára: mindkét szárny bezárója egy-egy Keresztrefeszítés, amelyet kétfelől egymással valamiképpen rokon felépítésű jelenetek követnek. Ez mindenesetre a gondosan keresztülvitt szerkesztő-elv érvényesülésére utal. Ugyancsak megfigyelhetjük a festő törekvését a képsík felületi mívoltjának megőrzésére is. A képtér közepe felé irányuló mélységbe futó vonalakat lehetőleg még a mélységillúzió hatásának rovására is kerüli, és ezeket a meglehetősen erős rálátás alkalmazásával lehetőleg a vertikális elemek hatásának fokozására használja fel. A realiztikus kifejezés hordozója tehát nem a kép tere, hanem a testeknek saját tömeghatása, amely azonban korlátok közé van szorítva, hogy a kép felületi egységét ne bontsa meg.

Az elemzés módszeréből láthatjuk, hogy White vizsgálatai elsősorban a térformálás kompozíciós jelentősé-

gével foglalkoznak. Ennek megfelelően újfajta fogalmak bevezetésével tagolja a fejlődés vonalát. A térbeli ábrázolásnak a XIII–XIV. századi festői gyakorlatban kétféle formáját különbözteti meg: a frontális és a rézsútós rövidülést. Ez a rendkívül kézenfekvő megkülönböztetés arra utal, hogy az ábrázolt (geometrikusan szabályos) tárgy egyik felülete a képsíkkal párhuzamos helyzetben van-e, vagy pedig mindkét felület szöget zár be azzal. Ha mármost megfigyeljük a kompozíció hangsúlyosabb térformáit, például az assisi S. Francesco Szt. Ferenc legenda-sorozatán, Cimabue freskóival ellentétben itt a rézsútós rövidülés következetes alkalmazásával találkozunk. A szemlélőben az az érzés ébred, hogy a festő⁵² az izgatónan plasztikus hatás elérése feletti örömeiben nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy szinte valamennyi képein szereplő épületet a lehető legnagyobb szögben állítsa a képsíkra. Eljárása mindenestre azzal a hátránnyal járt, hogy az egyes jelenetek kompozíciós szilárdsága csökkent, mivel a rézsútós rövidülésben ábrázolt épületeknél mindig az előtérben levő élen és nem az épületek által közrefogott téren van a hangsúly, tehát a centralizált perspektívus szerkesztéssel éppen ellentétes hatást eredményez. Olyan konstrukcióra volt szüksége tehát, amely a sorozat egészét mégis egységessé teszi. Ezt a konstrukciót elemezve White nem kevéssé meglepő eredményre jut: a formai alkotórészek koordinációja itt egészen közel jár a következő század teoretikus alapokon nyugvó perspektívájának újításához, a néző szempontjának helye alapján matematikailag meghatározott képalkotáshoz.⁵³

A későbbi fejlődés során általában a képfelülettel könnyebben harmonizálható frontális rövidülést alkalmazzák gyakrabban, különösen a belső terek kialakításánál. Maso azután feloldja az interieur és a külső tér közti ábrázolástechnikai különbséget a firenzei Santa Croce Szt. Szilveszter legendájának jeleneteiben, ahol az épületek enyhén rézsútós elrendezésével eleven plasztikai hatást ér el anélkül, hogy a felület egységét megbontaná. Ezek a képek, bár hatásukban egészen közel járnak a centrális perspektívájú kompozíciókhoz, nincsenek egy iránypont szerint szerkesztve, sőt, az épületeknek sajátos, enyhe félköríves elrendezése mintha a szem félkörívben mozgó tekintetéhez alkalmazkodna.⁵⁴

White művének talán legjobban sikerült része az, amely az empirikus alapozottságú térábrázolás fejlődésével foglalkozik. Úgy tűnik, hogy itt kutatási módszere valóban nagyon szerencsésen találkozik maguknak a műveknek formáló princípiumával, bár némelykor itt is érződik a kissé szélesebb körű összefüggések bemutatásának hiánya.⁵⁵ Eredményei, megállapításai azonban általában megalapozottak és meggyőzőek. A könyvnek az a része, amely a centrális perspektíva kialakulásával és fejlődésével foglalkozik, már inkább ébreszt hiányérzetet azzal a törekvéssel, hogy vizsgálatai lehetőleg a képelemzés határain belül maradjanak, jöllehet a XV. század elejétől fogva a művészetelmélet szerepe a képalkotásban rohamosan növekszik.⁵⁶

Általában érdeme White könyvének az is, hogy az empirikus térábrázolás történetét nem tekinti lezártnak Brunelleschi felléptével, hanem hatását a továbbiakban is figyelemmel kíséri. Módszere azonban, amely szigorúan a formailag szemlélt emléktárgy vizsgálatához kapcsolódik, könnyen félrevezetheti a történetet egy olyan korban, ahol a művészeti produkcióban az alkotó egyszersmind tudományos ismereteinek és humanisztikus meggyőződésének is hangot akar adni. Véleményünk szerint White-nak ebből a módszeréből következik „synthetic perspective” néven ismertett elméletének tévedése is.

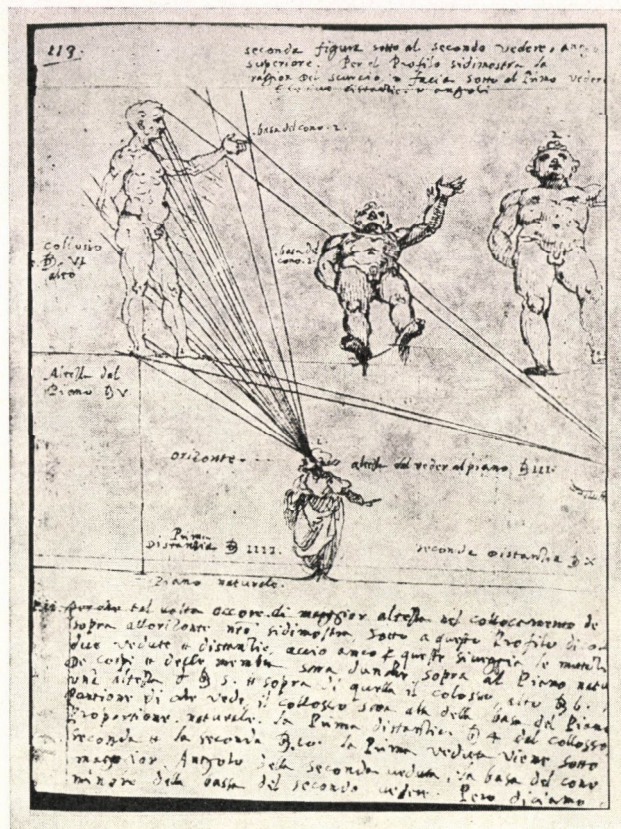
Könyvének XV. fejezetében — végigkísérve a francia miniatura művészet fejlődését — szerzőnk rámutat arra, hogy az itáliaiaval megegyező fejlődési stádiumok után, — tehát: frontális, majd rézsútós rövidülések alkalmazása, középtengelyen összefutó párhuzamosok rendszere, végül Masónak, Ambrogio Lorenzettinek a valóságos látványhoz közelálló térkompozíciója, — Fouquet miniatúráiban egy további lépést figyelhetünk meg az empirikus térábrázolás terén. Ennek lényege pedig, hogy

a látvány és síkban való reprodukciója közötti ellentmondást azzal igyekezik kiküszöbölni, hogy a rövidüléseket a fiziológiailag érzékelt képnek megfelelően görbülten ábrázolja (5. kép). Ilyen jellegű megoldás azonban a szerző szerint nemcsak Franciaországban fedezhető fel. A centrális perspektíva fejlődése Itáliában is az illúzionizmus követelményeinek fokozott kielégítése felé tereli a művészeket és Uccello műveinek sajátos szerkesztési módszereiből már a „görbült látómező”-höz való közeledést lehet kiolvasni.⁵⁷ A korábbi kísérletek alapján a szintetikus perspektíva elméleti kidolgozását White szerint Leonardo nevéhez kell fűznünk, s valóban, a művész írásos hagyatékában talál is olyan szövegeket, amelyek elképzelését alátámasztani látszanak. Hipotézise azonban nem győz meg teljesen. Bár a szerző maga sem kíván Fouquet és Leonardo szintetikus perspektívája közé egyenlőséget tenni, valójában úgy tűnik, hogy a kettő teljesen különböző történeti fejlődés és elméleti megfontolások eredménye. Az előbbi valószínűleg nem is annyira elméleti, mint inkább kompozicionális törekvések következményeképp alakult, s az sem lehetetlen, hogy az Itáliát járt Fouquet a centrális perspektíva szerkesztésének mechanikus jellege iránti ellenérzésből a tapasztalati ábrázolás lehetőségeit igyekezett kipuhatolni görbült vonalakra felépített távlatú képeiben.⁵⁸ Leonardo esetében viszont White kizárólag bizonyos írásos forrásokra támaszkodik, látszólag korábbi módszérével ellentétben. Az olvasó így nem tudja leküzdeni azt a benyomását, hogy Leonardo elméleti megnyilatkozásai csak egy már kialakított teória utólagos magyarázatát szolgálják itt.

Pedig kétségtelen, hogy Leonardo foglalkozott a perspektivikus torzulások megszüntetésének problémáival, és az is, hogy a látómező görbületével számotvető ábrázolás gondolata sem volt idegen tőle. Cellini utalásai⁵⁹ valamint magának Leonardónak egyes szövegei⁶⁰ és végül az ismeretlen tanítványtól származó Codex Huygens egyes vázlatai⁶¹ azt bizonyítják, hogy valóban kísérletet tesz egy módosított eljárás alkalmazásával, a cél azonban mindig csak a túlzottan rövidülő formák korrekciója, a nagyon erős rálátás kiküszöbölése volt, s nem látjuk kellő alapját a feltételezésnek, hogy a „synthetic perspective”-hez hasonló egységesen kidolgozott rendszer létezett volna Leonardo gondolatvilágában⁶² (6. kép). Könyvének ez a része tehát jól mutatja White metódusának árnyoldalát: csak vizuális hatásuk alapján értékelve a műveket nem lehet helyes interpretációjukhoz eljutni, de nem elégséges csak bizonyos források tanulmányozása sem. A londoni Courtauld Intézet fiatal előadója, ha témaválasztásában nem is, ebben a hagyományos angol „connoisseurship” módszereinek követője maradt. Pedig, legalább is egyes művészek oeuvre-jével kapcsolatban, már számos tanulmány próbálta meg a perspektíva kérdéseit komplexebb módszert alkalmazva, különböző oldalairól megvilágítva tárgyalni.

Időrendben elsőnek Kern tanulmányait, különösen a Santa Maria Novella „Trinitas” freskójával foglalkozót kell említenünk, amelyben egy képszerkezet problémájából kiindulva a kora-reneszánsz művészi genetikájának kérdéséhez vezet el.⁶³ Jacques Mesnil viszont elsőnek kísérlete meg Masaccio és Masolino művein keresztül a perspektivikus szerkesztést a kora-reneszánsz művészet-elméleti programjában elhelyezni és magyarázni, a fópont helyét vagy a szemtávolság megválasztását a művészi kifejező-szándék egyik tényezőjeként vizsgálni a konstrukciós és illúzionisztikus törekvések alternatívájában.⁶⁴ Richard Oertel ismét e két mester térkonstrukciós módszerei alapján oeuvre-jük szétválasztására vállalkozik.⁶⁵

A reneszánsz perspektíva születésének körülményeit elemezve néhány kutató a teoretikus műveket vette vizsgálat alá. Igen jelentősek W. M. Ivins kutatásai, aki a „Della Pittura” és a névtelen életrajzíró szövege alapján rekonstruálta Alberti perspektivikus kísérleteit (dimostrazioni) és ezekből vezeti le a „costruzione legittima” rendszerét.⁶⁶ A kísérletek során, amelyek a leírások tanúsága szerint valamennyi szemlélőt rendkívül elcsodálgattak, egy dobozba vagy kisebb ládába kellett betekinteni egy keskeny nyíláson át, és benne gyönyörű



6. Codex Huygens, fol. 113. r. Pierpont Morgan Library Cod. M. A. 1139. Perspektivikus ábrázolásmód görbült vetítőfelülettel a túlzott torzulások elkerülésére

tájakat, tengeri látképeket vagy csillagos eget lehetett látni, de a néző teljes bizonytalanságban maradt afelől, hogy igazi avagy csak festett képet lát-e. Mármint ha Ivins rekonstrukciója nem is tűnik teljesen meggyőzőnek, módszere azonban (tehát, hogy a leírások alapján ténylegesen megépítette azt a bizonyos dobozt, s azután ezen önállóan igyekezett kikísérletezni, hogy a centrális perspektíva alapelvei miként adódhatnak egy ilyen szerkezet segítségével) igen szerencsésnek nevezhető, mert lehetőleg a korabeli adottságokból kiindulva és azonos eszközökkel dolgozva igyekezik eljutni a probléma megfésüléséhez.

Giusta Nicco Fasola, aki Piero della Francesca „De Prospectiva Pingendi”-jének mintaszerű kiadása révén is ismert, először vállalkozott arra, hogy kezdetektől fogva megrajzolja a perspektíva elméletének fejlődését Piero felléptéig.⁶⁷ A dolgozat, mivel lényegében máig is egyetlen összefoglalás erről a fejlődésmenetről, igen nagy jelentőségű, de mivel jóformán csak az optikai elméletekre tér ki, keveset mond annak, aki valóban tartalma szerint kívánná megérteni a reneszánsz perspektíváját.

Már az addigi kutatások eredményeiből is kiderült, hogy erre a szerkesztésre vonatkozóan a megközelítőleg helyes kép kialakításához figyelembe kell vennünk a szigorúan tudományos alapok mellett a kompozíciós módszerek hagyományait is (Schild-Bunim és Mesnil művei), valamint a tapasztalati tudományos kísérletek szerepét (Ivins cikke) és végsősoron az adott kor térszemléletében kifejeződő szellemi magatartást, az ennek a környező világhoz való történetileg meghatározott viszonyát is (Panofsky és Frey művei). Mindezekhez egy további szempontot fűzött Panofsky újabb tanulmánya,⁶⁸ amelyben korábban kidolgozott perspektívatörténeti koncepcióját a művészetelméleti fejlődésben helyezte el. Kitűnő alkalmat kínált erre az ismeretlen Leonardo-köve-

tőnek a Codex Huygens-ben fennmaradt traktátusa az emberi test formájáról, mozgásáról, arányairól és ábrázolásának feltételeiről általában. Ebben ugyanis a fenti témakörökkel összefüggésben a perspektíva kérdéseinek tárgyalására is kiter a szerző. A reneszánsz művészet realizitikus hitvallása tehát kétféle problémát állított a művész elé. Az egyik a természeti jelenségek szerkezetének, sajátosságainak ismerete, tehát az „objective correctness” kérdése, a másik viszont, a „representational correctness” ezeknek a jelenségeknek az ábrázolás szférájába való transzponálására vonatkozik. Ez utóbbi kérdésnek sajátosan a festő szempontjából való megoldását nyújtja a perspektíva, amely maga is két ágra oszlik, a perspektíva communis, azaz a látás és a perspektíva artificialis, az ábrázolás törvénye. Mivel azonban ez utóbbi csak geometrikus formákat jelenít meg és csak kivételesen — például Piero della Francesca esetében — vállalkozik emberi fej ábrázolására, a reneszánsz művész legsajátosabb témájának, az emberi alaknak festésénél kevés segítséget tud nyújtani. A Codex Huygens anyagának összeállítója ezt a hiányosságot óhajtott művével megszüntetni, s különös hangsúllyal az emberi test különböző nézetekből való perspektivikus ábrázolásának módszerét tárja élénk könyvének lapjain. Szempontunkból legjelentősebb Panofsky bevezetőjének az a megállapítása, mely szerint ez a szerkesztés az ábrázolás szabatosága mellett biztosítéka volt egyszersmind esztétikai tökéletességének is.⁶⁹ A reneszánsz perspektíva ugyanis, mint arra a szerző rámutat, a térnek olyan szervezését jelenti, amelyben a helyes megjelenítés a harmóniával egyesül. Ez a megállapítás arra figyelmeztet, hogy — legalább is a XV. századtól a XVI. század második feléig — a kép leglényegesebb formáló elemei közé kell sorolnunk térkonstruálásának módját, hiszen a harmónia az első és abszolút természeti törvény, az, ami a különböző tulajdonságú dolgokat egységben tartja s így a szépség leglényegesebb kritériumát jelenti.⁷⁰ Az eszköz pedig, amellyel ezt a harmóniát megközelíthetjük, a perspektíva, esztétikai jelentősége miatt is figyelemre tart igényt.

A „De Prospettiva Pingendi”-hez írt bevezetőjében G. Nicco Fiasola már ilyen szempontból kísérli meg Piero szerkesztési rendszerének magyarázatát.⁷¹ A cusanusi kozmológiának a homogén perspektivikus térszemlélettel való gondolati rokonságából indul ki és az ebben rejlő platonisztikus és empirikus tudományos elemek egymásra-hatásából vezeti le a festők ábrázolási törvényét, amely ezen a területen a tudományos világ-szemlélet matematizálódásának felel meg.⁷²

A reneszánsz perspektíváról alkotott fogalmunk további gazdagodásához nem kis mértékben járult hozzá G. C. Argan tanulmánya,⁷³ amely ezt nemcsak a művészetelmélethez való viszonyában igyekezett megérteni, hanem Brunelleschi építészeti műveiben meg is kereste azokat az elemeket, amelyek a perspektíva-elméletével közös alapokra vezethetők vissza.

Ha a perspektivikus szerkesztés az ábrázolás proporcionált mivoltának, azaz szépségének biztosítója — ez Argan gondolatmenete —, akkor ez közös törvénye a természeti és művészi formaadásnak. A természet alkotó törvényének alkalmazása a művészetben viszont egyszersmind a tradíciónak, az évszázados műhelyagyomány kifejezési sémáinak való hátatfordítást és az alkotó művész önigazolását jelenti a természet felé, tehát végső soron etikai állásfoglalást, amelynek hőse egy „művészherosz”, Brunelleschi. Az ő művein, az egyes részlet-elemeknek, íveknek, fülkének és oszlopoknak az építészeti térben egymáshoz, valamint a sík felfelületehez való viszonyában találja meg a szerző a perspektivikus gondolat forrásait, az építészeti kialakított tereket pedig, illetve a térben kialakuló építészeti forma látványát, mint perspektivikus szervezett képet interpretálja.⁷⁴ Dolgozata tehát egyrészt rámutatott a szerkesztésnek az építészeti gyakorlatba mélyedő gyökereire, másrészt etikai tartalomra is felhívta a figyelmet.⁷⁵

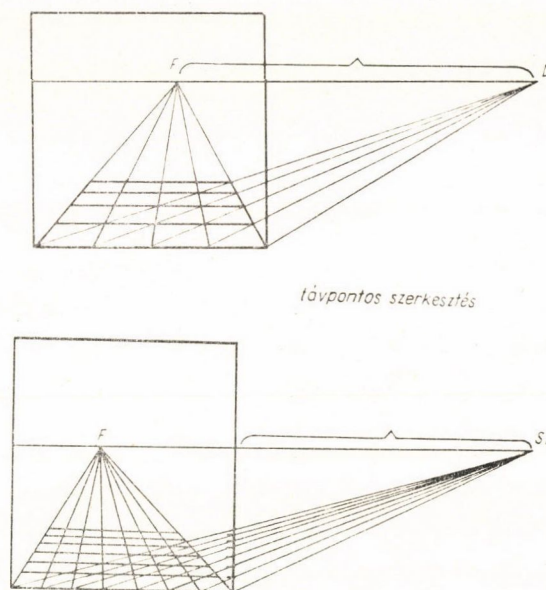
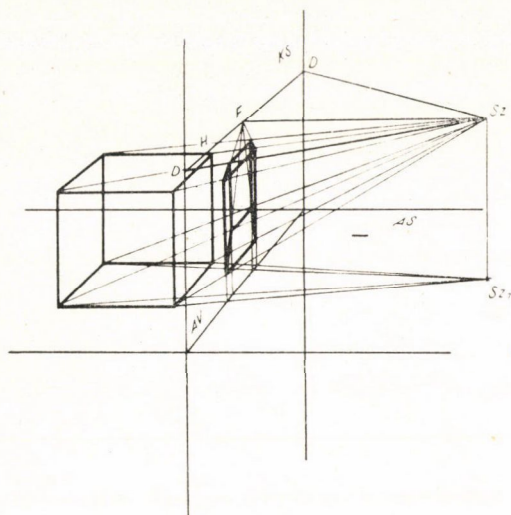
Tulajdonképpen Argan kutatásaihoz kapcsolódik R. Wittkower tanulmánya is, amely a perspektívának a proportionalitással való konkrét összefüggéseit kutatja.⁷⁶ Ebben az értelemben természetesen a proportionalitás

nem a dolgok saját arányviszonyaira vonatkozik, hanem a térben egymástól meghatározott messzeségben elhelyezkedő tárgyak távolsága és képeiknek nagysága közötti arányosságra. Ennek felfedezését és alkalmazását mutatja be a szerző Albertitől Leonardóig s ugyancsak ennek alapján rekonstruálja Brunelleschi perspektíva fogalmát.⁷⁷ A források elemzése, a művek formai analízise és a művészetelmélet történeti értékelése kapcsolódik itt egymással és az eredmény még kiegészül a kis tanulmánnyal, amely az előbbi függelékeként Piero della Francesca urbinói „Flagellatio”-képpel foglalkozik. A matematikai pontosságú szerkesztésnek ezen a példáján ugyanis a számszerűen meghatározható modulus nemcsak az építészeti részletek elhelyezése szempontjából döntő jelentőségű, hanem a figurák méretére, egymástól való távolságára vonatkozóan is. Krisztus alakjának kiemelése a számösszefüggések és a bonyolult geometriájú ornamentális minta által végül is arra utal, hogy a perspektivikus szerkesztés itt már nemcsak esztétikai jelentőségének adja tanúbizonyságát, hanem egyszersmind szimbolikus tartalmának is.⁷⁸

A perspektívatörténet kutatói közt nem hagyhatjuk megemlékezés nélkül Richard Krautheimert sem, aki Ghiberti-monográfiájában a mester műveinek tárgyalása után néhány fejezetben felveti a korszak legjellegzetesebb problémáit is.⁷⁹ Ezek a fejezetek nem csupán a kulturális vagy szociális háttér vázlatát jelentik, mint azt a pozitívista szemléletű történészek munkáinál tapasztalhattuk, hanem a Ghiberti művészetére, kifejezőmódjának alakulására döntően ható tényezőknek ábrázolását is, a feltehető forrásanyag adataiból kiindulva. A perspektíva szentelt fejezetben⁸⁰ Krautheimer finom analíziseivel tisztázza azokat a relációkat, amelyek a XV. század elejének firenzei művészeit egymáshoz és a kor jelentősebb humanista egyéniségeihez kötötték, és bemutatja, hogy a trecento mesteremberének az antik műalkotás iránti csodálata és a humanista érdeklődése e kultúra iránt hogyan olvad egybe a quattrocento műértőjénél, mennyiben befolyásolja az újonnan létrejövő műalkotást.

Brunelleschi perspektivikus szerkesztését szerzőnk mint kizárólagosan építészeti érdekű megoldást értelmezi már, amely technikai komplikáltsága révén nem tudott a festőkre különösebb hatást gyakorolni. A humanisták szellemi körének művészi ideáljain nevelkedett Alberti azonban, művészetelméletébe illőnek érezvén ezt a konstrukciót, röviddel Firenzébe érkezése után kidolgozta leegyszerűsített, praktikus változatát. Ez sugárzik szét egycsapásra a Della Pittura megjelenése után a művészek körében, és hatása kimutatható Ghiberti „Porta della Paradiso”-jának ekkor készült reliefjein is. Ghiberti azonban, mint önálló teoretikus, maga is továbbfejleszté a szerkesztést, és így kapujának időrendben utoljára készült domborművein már Albertitől némileg eltérő perspektíva figyelhető meg.⁸¹

Ilyen tanulmányok után, amelyek egyre szélesebb területen mutatták ki a perspektivikus ábrázolás elvének hatását, a legutóbbi években ismét a teljes fejlődés bemutatására vállalkozott egy olasz kutató, Decio Gioseffi.⁸² Módszere, amely élesen szembenáll az előbb tárgyaltakkal, elzárkózik minden szellemi hatás vizsgálatától, kivéve a középkori optikáét, amelyet mint a szerkesztési rendszer forrását jelöl meg. Kiindulópontja tehát meglehetősen emlékeztet arra, amelyet a pozitívista kutatás, például Brockhaus is, alkalmazott. Szerinte csak egyféle perspektíva létezik, az, amely egy háromdimenziós tárgyat úgy jelenít meg a sík felületén, hogy az itt keletkezett kép a vizuális látvánnyal teljesen megegyező legyen.⁸³ Egyiptomi, bizánci vagy gótikus perspektíváról tehát helytelen beszélni, illetve csak akkor lehet, ha a perspektíván általában térábrázolást értünk. Más különben viszont, ha többféle szerkesztési módszer is van, valamennyi végcéljában egyet jelent, a látósugár-kéve sík keresztmetszetét. Ennek alátámasztására Gioseffi hosszasan bizonyítja mindannak az ellenkezőjét, amit G. Hauck és az őt követők annak idején a perspektíva bírálatára mondtak. Kifejti, hogy a centrális perspektíva által megrajzolt kép nem különbözik a látottól, sőt annak egyetlen



7. A perspektívikus kép létrejöttének sematikus vázlata és a két alapkönstrukció: a „costruzione legittima” és a távpontos szerkesztés

lehetséges reprodukciója. Gondolatmenetét szintén modern pszichofizikai kísérletekkel támasztja alá, amelyek szerint, ha a recheártát hasonló körülmények közt két külső tényező azonos hatással érinti, a keletkezett folyamatok is azonosak lesznek.⁸⁴ Azonos hatást kelt tehát a valóságos tárgy és perspektívikus képe is a szemben, és ilyen módon nincs értelme a centrális perspektíva torzításairól beszélni, csupán azt mondhatjuk, hogy a nem megfelelő nézőpontból szemlélt konstrukció mutat torz képet. Ugyancsak alapját vesztí Gioseffi szerint ezáltal minden, a szem görbült látómezejéből kiinduló rekonstrukciós kísérlet is, tehát mind Panofsky antik perspektívája, mind White „synthetic perspective”-je.

Gioseffinek kétségtelenül igaza van akkor, ha azt állítja, hogy a recheártja képe eszköze, de nem tárgya a látványnak. Az egészséges szemű ember a mindennapi életben tényleg nem lát olyan görbüléseket, amilyeneket például egy szférikus tükrök mutat, hogy azonban bizonyos torzulások mégis adódnak, az tagadhatatlan, és éppen az építészeti gyakorlatban számos példa bizonyítja.⁸⁵ Azzal pedig, hogy a torzításokat és korrekciójuknak kérdését a szerző a pszichológia területére utalja, még korántsem bizonyította, hogy a festői megjelenítés szférája a pszichológiától a festői gyakorlatban teljesen elkülöníthetőnek. Piero della Francesca és Leonardo példája legalább is az ellenkezőjét valószínűsíti ennek a feltevésnek.⁸⁶

Hogyan jöttek tehát létre a hajlított vonalakból formált perspektívájú képek? Gioseffi válasza érdekes és racionális szemléletmódjára igen jellemző. Ha a szemünk nem is működik szférikus tükröként, fejtí ki, maga a festő használhat ilyen tükröt segédeszközü, különösen, ha széles felületet óhajt egy pillantással átfogni, tehát például egy nagyméretű építészeti belsőtér esetében. Ennek a megoldásnak klasszikus példája Jan van Eyck „Arolfini”-képéről ismeretes, amely mellé Gioseffi még továbbiakat sorol, így Fouquet Annuntiatio-ját (Chantilly, Musée Condé) és Conrad Witz nápolyi „Szent Család”-képét („A Szent Család szentekkel a templomban”, Napoli, Museo Nazionale), és idézi Pino egy megjegyzését, amely a tájképfestés tükrön keresztül való, „német módjára” céloz.⁸⁷ Ez a magyarázat rendkívül természetesen tűnik, és első pillantásra el is fogadhatnánk, a további megfontolások azonban kétségeket támasztanak helyessége felől — legalább is olyan általános értelemben, ahogyan ezt szerzőnk felfogja.⁸⁸

Általában azt kell mondanunk, hogy Gioseffi rendkívül találó és nem egyszer egészen kézenfekvő elgondolásokból indul ki, amelyek azonban csak egy adott esetben igazán meggyőzőek, s másokra való alkalmazásuk erőltetettnek hat. Ezt a jellegzetességet elősegíti stílusának szubjektív, polémizáló hajlandósága, amely általában temperamentumos sodrással fejtí ki az egyes gondolatokat, de kevésbé törődik a részletösszefüggések tisztázásával, megállapításainak kétséget kizáró alátámasztásával.

Mint ahogy White,⁸⁹ Gioseffi is feltételezi — alapgondolatából következően — a centrális perspektíva ismeretét az antik művészetben. Ennek újra feltámasztója az itáliai fejlődésben Giotto,⁹⁰ aki szerinte közvetlenül a klasszikus római falfestészet eredményeihez kapcsolódva fejlesztette ki képszerkesztését. A következően alkalmazott centrális perspektívát azonban nemcsak Brunelleschi nevéhez fűzi, de megkísérli azt is, hogy véglegesen igazolja az évszázados hagyományt, tisztázza a „felfedezés” kérdését. Elmélete szerint, amelyet az egykorú feljegyzések kétségtelenül alátámasztanak, Brunelleschi elvesztett képe a firenzei Battisteróról tükröző felületre készült, s ez magyarázza részint az ábrázolás minuciózus pontosságát, részint hogy a képen visszatükröződtek az ég úszó fellegei. De főként ez magyarázná a perspektívikus rövidülés törvényeinek felfedezését. Gioseffi bizonyítási eljárása mármost az, hogy beszámol saját kísérletéről, amelynek során ő maga is festett tükröre egy utcai látképet, követve Brunelleschi életrajzírójának leírását. Kísérlete pedig kétségtelenül meggyőző, szellemében jól illeszkedik a vizsgált anyaghoz, mivel a „természeti törvény” pontos átvételét jelenti, és bizonyítóereje is nagyobb, mint a megelőző kutatások elméleti rekonstrukcióinak.⁹¹ A további fejlődés folyamatát Gioseffi egyes műveken keresztül mutatja be, első sorban a szerkesztés sajátosságait vizsgálva. Nézete szerint a perspektíva egy kifejezési mód szerkezeti váza (struttura di un linguaggio), amelynek a tudatos művészi formálásban való szerepét csak egy-egy adott mű elemzésével lehet meghatározni, ettől elszakítva azonban vizsgálata nem lehet eredményes.⁹² Mégis e szerző fejtegetései éppen azt bizonyítják, hogy a szerkesztésnek az őt alakító gondolati forrásoktól való elszakítása legalább olyan hiba, a művészi nyelv helyes megértésének éppen olyan akadály, mint maguknak a műveknek figyelembe nem vétele.⁹³

Gioseffihez hasonló módszerrel dolgozik a vele egyébként szenvedélyes hangú vitában álló A. Parronchi is.⁹⁴ Tanulmányaiban elsősorban a középkori optika traktátusoknak a perspektíva-elmélettel való vonatkozásait igyekszik kimutatni, de kétségtelen eredményei mellett bántóan jelentkezik módszerének árnyoldala: Vitello, Bacon vagy Pierre de Limoges egyes tételeinek közvetlen, szó szerinti alkalmazása a quattrocento művészetének egyes alkotásaira.⁹⁵

Gioseffi és Parronchi kutatásainak rövid ismertetésével áttekintésünknek — időbeli sorrendben — tulajdonképpen végére értünk. De összefoglalásunk nem lenne teljes, ha említés nélkül hagynánk néhány tanulmányt, amelyek a perspektíva esztétikai értékelésével foglalkoznak, tehát nem a kifejezési szándék, a „mondani-való” oldaláról közelítették meg témánkat, hanem az esztétikai hatás felől. A wölflini formaanalízis vizsgálati módszerei azonban meglehetősen szűkre szabták azokat a kereteket, amelyek közt egy ilyen természetű elemzés mozoghatott. Így E. Sauerbeck dolgozata is,⁹⁶ amely a szempontnak a képben való elhelyezkedését, középponti, illetőleg excentrikus helyzetét teszi értékelése alapjává, s így a különböző adatok száraz felsorolásává válik, lényegében elszigetelt kísérlet maradt.⁹⁷

Valamivel tágabb lehetőségei voltak a térábrázolás esztétikai hatását tanulmányozó műveknek. Ezek közül H. Jantzennek a közeli szemléletnek megfelelő, tehát széles látószöveget feltételező szerkesztés sajátosságait és kifejezési lehetőségeit tárgyaló cikkét említeném itt.⁹⁸ A hangsúlyozott rövidülésben, „skurc”-ban ábrázolt formák olykor valóban döbbenetes dinamikája vezetett néhány kutatót később arra a gondolatra, hogy ennek a kifejezéstípusnak, amelynek talán legjellegzetesebb képviselője Mantegna „Christo in scurto”-ja, mondanivalóját nemcsak formai különlegességének magávalragadó sodrásával, hanem mélyebb, szellemi tartalmakkal is magyarázzák. Hubert Schrade cikkében⁹⁹ a hasonló ábrázolások egész sorát állítja elének. Mivel ezek mind Krisztus siratását vagy sírbahelyezését, szentek, vértanúk tetemét, meghatározott jelentésű (az elmúlást jelképező) allegorikus figurákat, sőt egyes esetekben bonctani ábrákat mutatnak be, a hirtelen rövidülést a teremtmények halandósága kifejezésének tekintik.

Ezt a megállapítást később Kurt Rathe helyesbítette,¹⁰⁰ hangsúlyozva, hogy nem lehet bármilyen művészi ábrázolás-motívumot eleve egyetlen kifejezési tartalomhoz kötni. Az orthogonális rövidülés különböző formáit végigkísérve alakulásukban, Rathe megállapítja, hogy ezeknek egyik csoportja csak a termélység fokozott érzékelését szolgálja az előtérben levő erősen felnagyított részletformának a mélységben levő rövidült részekkel való kontrasztja révén. A láb felől rövidülő holttest azonban, a közeli nézőpont ellenére is megközelíthetetlennek ható izoláltságával, a nápolyi Museo Nazionale antik mozaikján a képsíkból kiemelkedni látszó oroszán döbbenetes potenciális energiájával, a „Wiener Genesis” Noéjának erősen rövidült felfelé tekintő arca, amely a földi és transzcendentális lét ellentétét hangsúlyozza, egyaránt valamilyen feszülő polaritás kifejezői, amely olyan szélső értékeket is egy ábrázolás keretébe képes foglalni, mint az élet és halál. Rathe tehát olyan területekre, a szimbólika és ikonológia területére vezet bennünket, ahová ennek az összefoglalásnak keretében nem követhetjük már.¹⁰¹ Szempontunkból a lényeges különben is csak annyinak a megállapítása, hogy itt a perspektívatörténet új és máig sem teljesen feltárt területe tűnik fel a térábrázolás formai jelenségeinek megértésére, amely ezeket szintén szimbolikus formáknak tekintette, de nem egy stíluskorszakkal kapcsolatos korszellemből következőnek, hanem a „kollektív tudatalatti”-ban rejlő ősképek által formált, általánosan emberi szimbólika kifejezéseként.¹⁰²

Végül soroljuk még ide azt a tanulmányt, amely tulajdonképpen valamennyi eddig említettől eltérő szempontok megvilágítására törekedett, Elisabeth Ströker művét.¹⁰³ Célja nem kevesebb, mint a művészet egész fejlődésén végigtekintve, legkorábbi kezdeteitől megrajzolni a térszemlélet jelentésbeli alakulását. Ennek

megfelelően vizsgálja az egyes korok tér-fogalmának gondolatát tartalmát, de mellőzi nemcsak a művészettörténetben szokásos elemzési formákat, hanem általában a történeti tudományokban használatos összehasonlítási módszereket is. Módszerét ő maga fenomenologikusnak nevezi. Térszemléletünk alapvető formái ugyanis, írja, csupán a XIV—XV. században alakultak ki, a korábbi kultúrákban tehát nem léteztek, s azok produktumainak vizsgálatánál korunk természetesnek érzett szemléletformáitól lehetőleg szabadulnunk kell.

Az antik és nyugateurópai művészet szemléletmódbeli különbözőségét már sokszor kiemelték.¹⁰⁴ E. Ströker azonban az ősember művészetéből indul ki. Megállapítja, hogy a legkorábbi, a korai aurignacienből származó ábrázolásokban (mintegy 60 000 évvel ezelőtt) nemcsak a tér érzékeltetésének lehetősége van kizárva, hanem még térbeli tárgy és sík képe közti határozott megkülönböztetésről sem beszélhetünk. Az objektum és ábrázolása közötti különbségtévesztés, tér-időbeli differenciálás mágikus-mitikus értelmezések tömegében oldódik fel. Valóban legkorábbi kezdeteitől kísérhetjük tehát végig a fejlődést a magdalénien általánosított pillanatfelvételábrázolásán és a hallstatti kultúra absztrahált, de az oldal- és felülnézetet összekapcsoló térképzésén át egészen a kora-antik vázafestmények „jelentés-perspektívájáig”, amelynek festője a jeleneteket nem vetette az ábrázolási törvények szabálya alá, hanem a dolgokat számára való jelentőségük szerint rendezte el. Ezen a ponton a szerző felhívja a figyelmet az antik festészet képfarmálására meghatározó jelentőséggel bíró plasztikai érzékre, amely a tárgyakat nem vizuális képűeknek, hanem valóságos mivoltuknak (pontosabban a róluk alkotott képzeteknek) megfelelően igyekezett megjeleníteni. Mint a modellálásnál a kéz, itt a szem tapogatja végig a formákat, hogy képpé alakítsa őket. Természetes mármint, hogy ez a „plasztikus realizmus”, a látszati képnek ez a korlátok közé szorítása nem engedhette meg egy olyan nem fenomenális pont szerepeltetését a kép szerkesztésében, mint a centrális perspektíva főpontja. Hiszen ez nem tartozik a tárgyak valóságos mivoltához, kívül fekszik a közvetlen szemlélet terén és fogalma ismeretlen volt a korabeli matematika, Euklides előtt is — hogyan ismerhette volna tehát a festő? Ezért alkalmazza előszeretettel a tárgyak valóságos formáját viszonylag kevésbé megváltoztató axonometrikus parallelperspektívát a görög és római művész, míg centrál-perspektívikus ábrázolást csak néhány vitatható esetben sikerült kimutatni az anyagban.¹⁰⁵

A középkori és reneszánsz térábrázolásra vonatkozó megfigyeléseiben E. Ströker elsősorban Panofsky tanulmányaira támaszkodik. Gondolatmenete kissé fáradságosnak tűnik itt, ahol meghatározott szerkesztési elvek korlátaihoz kell alkalmazkodnia, s az az átfogó szemléletmód, amely a régműlt művészetek területén elegendőnek bizonyult, a már e szempontból is sokszor átkutatott területeken túlzottan sommásnak tűnik. Hiányossága a tanulmánynak emellett, hogy a reneszánsz művészet időszakával — mivel a szerző véleménye szerint a perspektíva fejlődése ekkor érte el csúcspontját — lehatároltnak tekinti kutatását, holott egyrészt éppen a XVI—XVII. századi fejlődés, amelynek során a perspektíva két vonalon, a festészet és az analitikus geometria útján halad,¹⁰⁶ ismét igen érdekes eredményeket ígér, másrészt a modern művészet térábrázolása és általában a jelenkor tudományos térszemlélete talán ilyen fenomenologikus módszerrel lenne megközelíthető a legszerezésebben.

Visszatérve az előbbiekhöz, vizsgáljuk meg kissé közelebbről, mit is jelent a fenomenologikus szemléletmód a perspektíva kutatásban. A kiindulópont az, hogy kétféle szemléletmód között kell különbséget tennünk: az egyik a dolgokat hasznosságuk, tehát az „én” pillanatnyi cselekvés-szituációjához való esetleges összefüggésük szempontjából értékeli, a másik viszont mint egyszerű objektumot, mint „tőlem függetlenül ottlevő dolgot” szemléli őket. Közülük az utóbbi, a történetileg másodlagosan kifejlődött „tisztá nézés” (reine Sicht) az, amely világosan elhatárolja az objektumot szemlélőjétől és így a

térbeli dolgok perspektívikus elrendezését lehetővé teszi. A perspektívikus szemlélet tere mélységi tér, amelynek az a vonása, hogy a kiterjedésben egyszersmind az „én”-től való eltávolodást hoz létre, bizonyos feszültséget is teremt a szubjektum és a távolabbi dolgok között. A tiszta nézés ugyanis csak részletképet tud nyújtani a messzebb fekvő dolgoknak a közeliéktől való részleges elfedettsége miatt, másrészt a horizont bevezetésével elismeri, hogy csak „kivágást” ad a térből, amely az „én” szempontjából ugyan egyszeri és önálló, egyébként azonban végtelen sokszorosan egymás mellé állítható. A perspektívikus ábrázolás azután még további fogalmi átalakításokat is igényel ezen a képen: nem elégedhet meg azzal, hogy a dolgok szemléleti képét a pillanatnyilag láthatóra redukálja, hanem ezt is át kell formálnia a térbeli jelenségből a síkba, szín- és vonalkompozícióvá.

Mindezek a kérdések tulajdonképpen alapját kellene hogy képezzék a művészettörténeti perspektivakutatásnak. Ezért ha Ströker eredményei a történeti fejlődés folyamatának közvetlen problematikáját illetően nem is jelentősek, eszközül szolgálnak ahhoz, hogy a történész a különböző korszakok szemléletének megfelelő fogalomkészlettel és valóban indokolt előfeltevések alapján láthasson munkához.¹⁰⁷

A fenti összefoglalásban azt szándékoztunk bemutatni, hogy a perspektivakutatás művészettörténeti irodalma korántsem jelenti matematikai érzékkel megáldott szakemberek elszigetelt részletterületét, és az itt felsorakoztatott eredményekből azt a következtetést szeretnénk levonni, hogy benne a művészeti alkotásnak olyan vizsgálati módja valósul meg, amely — elsősorban a késő-középkor és a reneszánsz kutatója számára — nélkülözhetetlennek tekinthető. Bizonyos, hogy csak a perspektíva szempontjából vizsgálni valamilyen művet, értelmetlen dolog, amely félremagyarázásokhoz vezethet. De meg kell közelítenünk a művészek képe szerkesztéséről alkotott elképzeléseit, ha az alkalmazás igazi tartalmát és egyúttal a kép teljes „jelentését” akarjuk érteni. Ebben pedig a perspektivakutatás eredményei jelentős támaszt nyújtanak. Hiszen az egzak geometriai mellett a művelődéstörténeti, esztétikai, ikonológiai, sőt etikai szempontból történő interpretáció, hogy a hagyományos művészettörténeti elemzést ne is említsük, igen differenciált, sokféle összefüggésében megvilágított képet tár elénk e szerkesztés alkalmazásának jelentőségéről, lehetővé teszi olyan művész világszemléletének, művészetelméletének vizsgálatát, akinek teoretikus irata nem maradt ránk, hirt ad a középkor tudásanyagának hagyománya és a tapasztalati megfigyelések közti válaszúthoz érkezett mesterek állásfoglalásáról, a természettudomány felfedezői között betöltött helyéről, az „artes” újfajta rendszerezésének kialakulásáról és végsősoron a művész modern fogalmának kialakulásáról is.¹⁰⁸

Számos probléma azonban még tisztázásra vár. Sok homályos részlet van még a perspektíva keletkezésének történetében, így a középkor műhelytradíciójához és tudományához való viszonya, és bizonytalan még a XV. század folyamán tovább formálódó szerkesztés szerepének, jelentésének alakulása.¹⁰⁹ A perspektivakutatásnak mintegy száz éves fejlődése során elért eredményei azonban kétségtelenül jelentősek, s ezeket hazai művészettörténeti kutatásunk a saját területein bizonyára hasznosítani tudná.

BOSKOVIĆ MIKLÓS

FÜGGELÉK

A centrális perspektíva szerkesztési alapjai

Egy geometrikus test térbeli képének megszerkesztéséhez mindenekelőtt szükségünk van az alapsík (AS) és az attól számított szemmagasság meghatározására (Sz). Ha már most az ebből a szempontból az előttünk levő tárgy élei felé irányuló látósugarak kévjét az alapsíkra merőleges síkkal elmetsszük, a sugarak metszéspontjai nyomán a tárgy perspektívikus képe rajzolódik ki a síkon. A merőleges sík elnevezése képsík (KS), s lehetőleg a tárgy egyik oldalával párhuzamosan helyezük el; ennek megfelelően a párhuzamos élek képei a végtelenben, a képsíkra merőlegeseké viszont a főpontban

(F) találkozhatnak össze. Ez utóbbi pont a szem magasságát jelöli a képsíkon, tehát a szemponton át fektetett vízszintes sík és a képsík metszésvonalán, a horizontvonalon (H) fekszik. A képsík és az alapsík metszésvonalát alapvonalnak nevezzük (AV). A horizontvonalon, a főpont két oldalán találjuk meg a távpontokat, amelyek a szempont és a képsík közti távolságnak felelnek meg (D). Az így kialakított rendszerben a perspektívikus képet úgy szerkesztjük meg, hogy megjelöljük a tárgy alaprajzának megfelelő pontokat a képsíkon (a szempontnak az alapsíkra vetített képét összekötjük a négyzet alapéleivel), majd ezekre merőlegeseket állítunk és ezeknek, valamint a megfelelő él felé haladó látósugárnak metszéspontjait összekötjük (7. kép). A gyakorlatban használt szerkesztések egyike a „costruzione legittima” volt, Albrecht Dürer módszerénél a tárgyakat befogadó tér lehetőleg egyszerű megszerkesztésére törekedett, s céljának elérésére a leglényegesebb volt a rövidült kockahálózat megrajzolása, amely lehetővé tette a tárgyak és figurák távolságukkal arányos megjelenítését. Így alaprajzra tulajdonképpen nem is volt szükség, elegendőnek bizonyult az alapvonalon a kockabeosztás elkészítése és ennek a főponttal való összekötése. Az oldal-metszet elkészítése viszont úgy történt, hogy a képsík szerepét a rajztól oldalról lehatároló vonal vette át, innen kellett a megfelelő szemtávolságot felvenni, majd a szempontból húzott sugarak ezen a vonalon kijelölték a kockahálózat mélységi beosztását.

Még egyszerűbb eljárást jelentett a távpontos szerkesztés („Distanzpunktverfahren”), amelyet kétségtelenül bizonyíthatóan Jean Pélerin alkalmazott először 1505-ben. Itt még az oldal-metszet külön megrajzolására sincs szükség, csak a futóponttól kell a szemtávolságot lemérni a horizontvonalon, s az innen az alapvonal beosztásaihoz húzott egyenesek a hálózat ortogonálisain már kijelölik a kívánt mélységi értékeket. A távpontba húzott egyenesek ugyanis az alapvonalal 45, illetve 135°-os szöget zárnak be, a képsíkra párhuzamos négyzet átlója tehát pontosan e pont felé tart. Megfordítva viszont a távpontból húzott sugár a perspektívikusan rövidülő négyzet formáját határozza meg.

JEGYZETEK

Itt említjük meg, hogy e jelen összefoglalás, mivel egy az itáliai reneszánsz-perspektíva problematikájával kapcsolatos disszertáció részét képezi, elsősorban olyan anyagot sorakoztat fel, amely ezzel a témakörrel áll összefüggésben. El kellett maradniok tehát az elsősorban az antik és távolkeleti, valamint az Alpokon túli művészeti iskolák térábrázolásával foglalkozó tanulmányoknak. Tájékoztatóul közlünk mégis néhányat ezek közül cím szerint:

Hügel, J., Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in der klassischen Malerei. Diss. Würzburg 1881. — Delbrück, R., Beiträge zur Kenntnis der Linearperspektive in der griechischen Kunst. Diss. Bonn 1899. — Bulle, H., Eine Skenographie. 94. Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1934. — Little, A. M. G., Skenographie. The Art Bulletin, XVIII. 1936., valamint: Perspective and Scene Painting. The Art Bulletin, XIX, 1937. — Beyen, H. G., Die antike Zentralperspektive. Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts, LIV. Archäologischer Anzeiger 1939. — March, B., Linearperspektive in Chinese Painting. Eastern Art, III. 1939. — Rapke, Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen. Strassburg 1902. — Schuritz, H., Die Perspektive in der Kunst Dürers. 1919. — H. P. R., The Perspective of Jean, called Pélerin. Bulletin of the Museum of Fine Arts. Boston. XXXIII. 1935. — Glaser, K., Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I. 1908. — Nekrasov, A. I., Anschauungsformen des geschlossenen Raumes in der russischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIX. 1928. — Geiger, H., Das Perspektivprobleme in der barocken Deckenmalerei. Diss. Freiburg/Br. 1953. — Wells, W. H., Perspective in Early Chinese Painting. London 1935. — Pächt, O., J. Fouquet; a Study of his Style. Journal of the Warburg Institute, IV. 1940—41.

¹ Lange, K. — Fuhs, F., Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlass. Halle 1893. 319. l. — Poudra, M., Histoire de la perspective ancienne et moderne. Paris 1864.

² A perspektívikus térábrázolás kérdéseit, amelyeket addig valóban csak a festők mesterségbeli problémájának tekintettek, a XV. század végétől már az optikai tudományok közé sorolja a tudományos irodalom is, de jelentése egyidejűleg megint csak eltávolodik a ma ismertől. Stoll, G., „Anleitung zur Historie der Gelehrtheit”-je például a perspektívát a „Fernglaeser” fogalmával köti össze. (Jena 1727. 312. l.).

³ *Barbaro, D.*, Pratica della Prospettiva. Venetia 1568. — *Serlio, S.*, Secondo libro di Architettura. Venetia 1560. — *Barozzi da Vignola, G.*, Le due regole della Prospettiva Pratica con i commentarii del R. P. M. Egnatio Danti. Roma 1583.

⁴ *Kästner, A. G.*, Geschichte der Mathematik. Göttingen 1796—1800. és *Libri, G.*, Histoire des sciences mathématiques en Italie depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Paris 1838. Az első kimondottan optikátörténeti összefoglalásnak *Priestley* Histoire de l'Optique-ja (Paris, 1772) tekinthető.

⁵ Poudra mintegy segítségére kíván sietni a művészeknek azzal, hogy a perspektíva elméletének történetéből összeválogatott szemelvények sorát tárja eléjük. Kommentárjaiból világosan kitűnik, hogy hibának, eltévelyedésnek tartja a perspektívikus szerkesztések elhanyagolását a festői gyakorlatban, és éppen ezáltal válik érdekes fejlődéstörténeti dokumentummá. — Magáról a fejlődésről, amely azután 1900 körül valóban a perspektívikus szemlélet alapjainak elvetéséhez vezetett, lásd: *Novotny, Fr.*, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien 1938.

⁶ Poudra, i. m. 90. l. és kk.

⁷ Csak néhány példát idézünk: *von Oettingen, A.*, Die Elemente des perspektivischen Zeichnens. Leipzig 1901. — *Freyberger, H.* — *Vorderlinn, J.*, Zentralperspektive. Sammlung Götschen LVII. Berlin—Leipzig 1913. — *Doblin, J.*, Perspective; A new System for Designers. New York 1956. és *Gáspár D.*, Szerkesztő látszattan I—II. Bp. 1935.

⁸ *Cantor, M.*, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik. Leipzig 1894. — *Wieleitner, B.*, Die Geburt der modernen Mathematik. Karlsruhe 1924. Az egyik legújabb matematikátörténeti összefoglalás, *Bense, M.*, Konturen eines Geistesgeschichte der Mathematik, (Bd. II. Die Mathematik in der Kunst, Hamburg 1949.) sokatigéző címe ellenére szempontunkból keveset mond: többnyire megelégszik elavult feldolgozások adatainak átvételével.

⁹ *Crowe, J. A.*—*Cavalcaselle, G. B.*, A new History of Painting in Italy, II. London 1864. — *Woltmann, K.*—*Woermann, K.*, Geschichte der Malerei. II. Leipzig 1882. — *Lübke, W.*, Geschichte der italienischen Malerei von vierten bis sechszehnten Jahrhundert. I. Stuttgart 1878. — *Pasteiner Gy.*, A művészetek története a legrégibb időkől napjainkig. Bp. 1885.

¹⁰ *Crowe-Cavalcaselle, i. m.* II. chap. XI, 284. l.

¹¹ *Pasteiner, i. m.* 505. l. és kk. Vö. még *Lübke, i. m.* 276. l.

¹² Csak egy példát: „Lasciò di sè (sc. Uccello) una figliuola che sapeva disegnare, e la moglie; la quale soleva dire, che tutta la notte Paulo stava nello scrittoio per trovare i termini della prospettiva, e che quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: Oh che dolce cosa è questa prospettiva!” Vite, ed. *Milanesi*, II. 217. l.

¹³ *Janitschek, H.*, L. B. Alberti's kleinere Kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften... XI. Wien 1877. — *Ludwig, H.*, Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Quellenschriften... XV—XVII. Wien 1882. — *von Oettingen, W.*, Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst. Quellenschriften... N. F. III. Wien 1890. — *Winterberg, C.*, Luca Pacioli: Divina Proportione. Quellenschriften... N. F. II. Wien 1889. és a sorozaton kívül ugyancsak *Winterberg* kiadásában: Petrus Pictor Burgensis, De Prospectiva Pingendi. Strassburg 1899.

¹⁴ De Sculptura von Pomponius Gauricus. Leipzig 1886.

¹⁵ A „reine Sichtbarkeit” felfogása Hans von Maréestől indult ki, akitől Fiedler átvéve a gondolatot különböző írásaiban azt rendszerre fejlesztette. Összegyűjtött írásait *Marbach, H.* adta ki „Schriften über Kunst” címmel (Leipzig 1896). Az ugyanehhez a szellemi körhöz tartozó *Hildebrand, A.* felfogását „Das Problem der Form in der bildenden Kunst” címmel fejtette ki. (Strassburg 1893.) Vö. még *Konnerth, H.*, Die Kunstlehre Conrad Fiedlers. München und Leipzig 1909. és *Croce, B.*, La critica e la storia delle Arti Figurative. Questioni di metodo. Bari 1934. 35. l. és kk.

¹⁶ *Doehlemann, K.*, Die Entwicklung der Perspektive in der Altneuländischen Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV. 1911. és ugyanettől a szerzőtől: Die Perspektive der Brüder van Eyck. Zeitschrift für Mathematik und Physik, LII. 1905.

¹⁷ *Doehlemann, K.*, Die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern. Die Graphische Kunst, 1906, II. l. — *Kern, G. J.*, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904.

¹⁸ *Kern, G. J.*, Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des XIV. Jahrhundert. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, II. 1912. 49—50. l.

¹⁹ *Wulff, O.*, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht in der Kunstwissenschaft. Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907.

²⁰ A Wulff által meghonosított terminust gyakran átveszik a nem bizánci területtel foglalkozók is. Igy *Ottmann, Fr.*, Österreichische Malerei. Wien 1926. 160. l.

²¹ Például a IX. századi londoni Alcuin-Biblia egy miniatúráján: vö. *Kern, Die Anfänge...* 57. l. 15. kép.

²² *Kern* fejlődéskoncepciója számos cikkéből rajzolódik ki. Lásd: Zur Frage der Perspektive in den Werken des Dirk und Albrecht Bouts. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III. 1910. — Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXV. 1912. (Vö. ugyanitt: *Doehlemann* választ: Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck, és *Kern* viszontválaszt: Antwort auf die Entgegnung Herrn Prof. Doehlemann.) Nézeteinek rövid összefoglalása: Die Entwicklung der zentralperspektivischen Konstruktion in der europäischen Malerei von der Spätantike bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Forschungen und Fortschritte, 1937.

²³ Ezek részint a konstrukció problémáinak feldolgozása, részint egyes művek szerkesztésének rekonstrukciója voltak. Vö.: *Wieleitner, H.*, Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der Malerischen Perspektive. Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, II. 1920. — *Kern, G. J.*, Die Entwicklung des Fluchtpunktes. Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsberichte, 1937/38, az utóbbi szempontból: *Wolf, G.*, Mathematik und Malerei. Mathematische Bibliothek 20/21. Leipzig—Berlin 1916.

²⁴ Vitello Perspektívájának egy gyakran idézett helye alapján (Th. XXI.: „Parallelae lineae secundum remotiores a visu quasi concurrere videntur, nunquam tamen videbuntur concurrentes”) *Kern* egy polémia körvonalait próbálja meghatározni. Annak hangsúlyozása ugyanis, hogy a párhuzamosok nem találkoznak a végtelenben, szerinte egy ellentétes nézet képviselői ellen irányul. (Lásd: Grundzüge... 33. l.) Ambrogio Lorenzetti mármost, ugyane szerző szerint nyilván hallott az iránypont körüli vitáról, és annak eldöntéséhez saját műveinek konstrukciójával kívánt hozzájárulni. (Lásd: Die Anfänge... 62. l.)

²⁵ *Hauck, G.*, Die subjective Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils. Stuttgart 1879. és: Die malerische Perspektive. Wochenblatt für Architekten und Ingenieure, IV. 1882.

²⁶ *Goodyear, W. H.*, Greek Refinements. Studies in Temperamental Architecture. London 1912. Vö. még: ugyanettől a szerzőtől: Memoirs of Art and Archeology. I. London 1902.

²⁷ Vö.: *Helmholtz, H.*, Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig 1867. Bd. III. és *Jaensch, E. R.*, Über die Wahrnehmung des Raumes. Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband, 1911.

²⁸ *Müller, R.*, Über die Anfänge und über das Wesen der malerischen Perspektive. — Rektoratsrede an den Grossherzog. Technischen Hochschule zu Darmstadt. 1913.

²⁹ Vö. még: *Borissavlievitich, M.*, Découverte de la perspective optico-physiologique. Bulletin de l'École Spéciale d'Architecture, 1923.

³⁰ Vö.: *Riegl, A.*, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1926, 22—26, 262. l. és kk., valamint: Gesammelte Aufsätze. Augsburg—Wien 1929. Különösen *Sedlmayr, H.* bevezetésének XII—XXIX. lapjai érdekesek szempontunkból. — *Riegl* szóhasználatában a tér építészeti térre vonatkozik elsősorban és főként az antik és barokk művészet tárgyalásával kapcsolatban fordul elő. A *Riegl, A. Schmarsow, H. Wölfflin, P. Frankl, D. Frey* és *H. Sedlmayr* térkonceptiójáról vö.: *Vogt-Göknil, Ulya*, Architekturbeschreibung und Raumbegriff bei neueren Kunsthistorikern. Diss. Zürich 1951.

³¹ *Riegl, Gesammelte Aufsätze. Einleitung, XXXIV. l.*

³² *Dvorák, M.*, Italienische Kunst. München 1928. I. 76. és 144. l.

³³ *Panofsky, E.*, Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—25. Leipzig 1927.

³⁴ Aby Warburg 1912-ben, a római Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson hívta fel először kollégáit, hogy új kutatási módszerekkel és területek bekapcsolásával szélesítsék ki a művészettörténet addig meglehetősen szűk kereteit. 1921-ben pedig magánkönyvtárát tudományos intézetté fejlesztette ki, hogy ott a legkülönbözőbb humanisztikus tudományágak egyeshetessék munkájuk eredményeit. Vö.: *Fritz Saxl*, 1890—1948. A Volume of Memorial Essays... ed. by Gordon, D. J., London, 1957. Introduction.

³⁵ A később Warburghoz csatlakozó művészettörténészek, *Saxl* és *Panofsky* a bécsi iskola eredményeivel gazdagították ezt a felfogást, s részben ennek alapjain kezdett *Panofsky* a perspektívának mint szellemi kifejezésformának vizsgálatába.

³⁸ Vö.: Jaensch, E. R., i. m. és Cassirer, E., Philosophie der symbolischen Formen. II. Berlin 1925. 107 l. és kk.

³⁹ Panofsky, i. m. 296. l. 12. jegyz. — Vö.: Euclides, Optica. Ed. Heiberg 1895. Th. IX—XXII. 166. és 180. l.

⁴⁰ I. m. 265. l. — Alapul veszi a látósugarak alkotta gúlát, amely a centrális perspektívának is kiindulópontja, s ennek sugarait félkörívvel (a rechtegység vetítőfelületének megfelelően) metszi el. Az eredmény a perspektivikus tér hatását keltő megoldás, amely azonban geometrikusan nem ellenőrizhető: az ortogonálisok csak megközelítik a főtípust, de nem futnak benne össze.

⁴¹ I. m. 277. l.

⁴² I. m. 285. l. és kk.

⁴³ I. m. 290—91. l. — Panofsky gondolatmenete itt talán túlzottan általánosító: végre is nem mondhatjuk, hogy a perspektíva volt az a tényező, amely lezárta a vallásos művészet útját a dogmatikus-szimbolikus kifejezésforma irányában s a természetfeletti események közvetlen látványi megjelenítése felé terelte.

⁴⁴ Frey, D., Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.

⁴⁵ Frey, D., I. m. 54. l.

⁴⁶ Vö.: Volkman, J., Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst. Diss. Berlin 1900. — Kallab, W., Die toskanische Landschaftsmalerei des XIV. und XV. Jahrhunderts. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXI. 1910. — Jantzen, H., Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1900. — Zucker, P., Raumdarstellung und Architekturwiedergabe bei Donatello. Monatshefte für Kunstwissenschaft, VI. 1913. — Wallerstein, V., Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerie. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 118. Strassburg 1919. — Hauschild, H., Der Innenraum in der Ulmer Tafelmalerie des XV. Jahrhunderts. Dresden 1915. — Berstl, H., Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Bonn 1920. — Lásd még: Saxl, Fr., Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. Jahrbuch für Kunstgeschichte, II. 1923, 63. l. és kk.

⁴⁷ A strukturális kutatás módszere lényegében a formalisztikus művészetszemlélet ellenhatásaként belső, funkcionális összefüggéseiben kívánja vizsgálni a műtárgyakat. Nem elégszik meg a látottak leírásával, hanem mintegy a műalkotásba behatolva azt újra akarja teremteni, interpretálni, mint az előadó a zeneművet. Vö.: Sedlmayr, H., Kunstwerk und Kunstgeschichte. Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München I. München 1956.

⁴⁸ Grund, B., Problem der Raumbildung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerie vor Dürer. Diss. Breslau 1934. — Thiele, H., Die Landschaftszenerie des Mittelalters in der deutschen Malerei des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1937. — Horb, F., Das Innenraumbild des späten Mittelalters. Zürich é. n. (1938). — Bornheim, gen. Schilling, W., Zur Entwicklung der Innenraumdarstellung in der niederländischen Malerei. Diss. Berlin 1940. — Pinder, W., Vorbereitende Betrachtungen für eine Geschichte des Innenraumbildes. Deutsche Literaturzeitung, LXII. 1941. H. 39/40. — Weinreich, R., Die Entwicklung der Innenraumdarstellung in der deutschen spätgotischen Tafelmalerie bis etwa 1430. Diss. Göttingen 1950. — Prinz, N., Die Umgekehrte Perspektive in der Architekturdarstellung des Mittelalters. E. Redtsch zum 70. Geburtstag. Berlin 1955. — Valentiner, W. R., Notes on Duccio's Space Conception. The Art Quarterly, XXI. 4. 1958.

⁴⁹ Schild-Bunim, M., Space in mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective. New York 1940. — Vö.: még B. Rowland bírálatát: Speculum, 1947.

⁵⁰ Érdekes megfigyelni, hogy bár a szerző kutatásai teljesen új utakon járnak, eredményeit végül is Panofsky gondolatmenetéhez igazítja. Ez is mutatja, a „Die Perspektive als symbolische Form” milyen hatást gyakorolt a későbbi kutatásokra.

⁵¹ Különösen érdekes a Westminster Palace Szt. István-kápolnájának egykori freskóival kapcsolatos megfigyelése, mely szerint itt az alapsík — a kockákkal kirakott padlózat — geometrikus disztíció nem itáliai mintára a képsíkra merőlegesen halad a mélység felé, hanem azaz 45°-os szöget zár be. A párhuzamosok így nem a főtípust, hanem a „Distanzpunkt” felé haladnak, a későbbi távpontos szerkesztés gondolatát anticipálva.

⁵² White, J., The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London 1957. — A könyv alapgondolatának első kifejtése: The Development of Perspective during the Renaissance Period. London Univ. Thesis, 1952, amelyből két kibővített fejezet, „Developments in Renaissance Perspective” címen jelent meg: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XII. 1949 és XIV. 1951. — Lásd még: Perspec-

tive in Ancient Drawing and Painting. Society for Promotion of Hellenic Studies, 7. London 1956.

⁵³ Ennek a gondolatnak első felvetése: Mesnil, J., Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1925—26. Leipzig—Berlin 1928.

⁵⁴ White nem kíván állást foglalni a freskók mesterének kérdésében, hogy ezzel is hangsúlyozza, érdeklődése nem terjed ki attribúciós kérdésekre. Számára a sorozat alkotója csak: Master of the St. Francis Legend.

⁵⁵ Az assisi felső-templom hosszahajójának falát tagoló oszlopokétek 3-3 jelenetet fognak közre, amelyek az őket elválasztó festett oszlopok talapzatai és a párkányzat tagolása révén a képek közepe felé összpontosított hangsúlyt kapnak. Ugyanakkor azonban a képtér lényeges elemei a szemlélő tényleges helyét is meghatározzák a térben, a három jelenetet egybefoglaló fülke felénél valamivel nagyobb távolságban. — I. m. 40. l.

⁵⁶ White nem fogadja el Ambrogio Lorenzetti szerkesztését főtípustnak, mivel az nem terjed ki az alapsík egész szélességére, és így csak a már Duccionál és Simone Martininál is alkalmazott rendszer tökéletesítésének tekinti. Azt a jelentőséget tehát, amelyet Kern felfogása szerint Lorenzetti konstrukciója birtokolt, White Maso perspektívájának tulajdonítja, amely egyébként anticipálja a később kifejeződő „synthetic perspective” gondolatát is.

⁵⁷ Gondoljuk csak meg, hogy a trecento illuzionisztikus törekvéseinek ilyen elemzése milyen tanulságosan lenne összevethető a kortársak reflexióival: „... Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinum dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio ymagine ita liniamentis nature conveniunt, ut vivere et anhelitum spirare contentibus viderentur...” — hogy csak egy példát említsünk. (Lásd: Villani, Filippo, De famosis civibus. 1404 körül. Ed. Frey, K., Il libro di Antonio Billi. Berlin 1892. 73. l.)

⁵⁸ Könyvének VIII. fejezetében a szerző foglalkozik ugyan a perspektíva legfontosabb írásos forrásaival, és itt különösen Ghiberti jelentőségének tisztázása jelentős eredménynek számít, módszerének korlátai azonban sajnos ebben a fejezetben is érvényesülnek.

⁵⁹ Mindenesetre elgondolkodtató White feltevése, hogy Vasari tévesen értelmezte Uccello perspektíva iránti szenvedélyét: az nem annyira a meglevő rendszer geometriai továbbfejlesztésében, mint inkább átfogalmazásában, illuzionisztikus értelmű revíziójában kereshette célját.

⁶⁰ Hogy a perspektíva jellege ellen — elsősorban természetesen a konzervatív felfogásúak részéről — voltak ilyen ellenvetések, bizonyítják többek között Piero della Francesca sorai: „Molti dipintori biasimano la prospettiva, perchè non intendano la forza de le linee et degli angoli, che da essa se producano: con le quali commensuramento omni contorno e lineamento se descrive...” Vö.: Lib. III. fol. 32r. — Ed. G. Nicco-Fasola, 128. l.

⁶¹ Benvenuto Cellini, Trattati dell'Oreficeria e della Scultura. Ed. Milanese, C., Firenze 1857. 226. l.

⁶² Richter, J. P., The Literary Works of Leonardo da Vinci. 2nd. ed. London 1939. §§ 90, 107, 108 stb.

⁶³ Panofsky, E., alább bővebben tárgyalta kiadásában 53. kk. tábla. (Fol. 93r.)

⁶⁴ Hogy egy ilyen elképzelés mennyire magán viseli a XIX—XX. század szemléletmódjának bélyegét, különösen kitűnik akkor, ha az egykorú tudományos szemlélet összefüggéseiben próbálunk elhelyezni. — Ezzel azonban a szerző adós marad.

⁶⁵ Kern, G. J., Das Dreifaltigkeitsfresko von Santa Maria Novella. Eine perspektivisch-architekturgeschichtliche Studie. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXXIV, 1913. — továbbá: Der Mazzocchio des Paolo Uccello. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, XXXVI, 1915. és: Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli. Uo. XXVI, 1905.

⁶⁶ Mesnil, J., I. m. és: Masaccio et les débuts de la Renaissance. La Haye 1927. Vö. még: La perspective linéaire chez Léonard de Vinci. Revue Archéologique, XVI. 1922.

⁶⁷ Oertel, R., Die Frühwerke des Masaccio. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, VII, 1933.

⁶⁸ Ivins, W. M., The Albertian Scheme. The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXXI. 1936. és: On the Rationalization of Sight. Metropolitan Museum of Art Papers, 8. New York 1938.

⁶⁹ Nicco-Fasola, G., Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca. Le Arti, V. 1942. Nézete szerint egészen a reneszánszig Euklides elméletéből vezethetők le a perspektíva magyarázatok, akinél viszont a térnek csak szemléletéről

van szó, nem pedig ábrázolásáról, és az érzékelés a látószög nagyságával mérhető. A nagyságoknak a távolság növekedésével való fordított arányossága, a centrális perspektívának ez az ábrázolási alapelve tehát ellentétben áll az euklideszi fogalmakkal, és ezért nem is alakulhatott ki antik perspektíva a modern értelemben.

⁹⁸ Panofsky, E., *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. Studies of the Warburg Institute*, 13. London 1940.

⁹⁹ I. m. 106—07. 1.

¹⁰⁰ Vö.: *Leon-Battista Alberti, De re aedificatoria*. Ed. Theuer, Wien—Leipzig 1912. 492. 1. és: *Michel, P. H., La Pensée de L. B. Alberti*. Paris 1930. 344. 1.

¹⁰¹ *Piero della Francesca, De Prospectiva Pingendi*. Firenze 1942.

¹⁰² I. m. 24. 1. és más helyütt. Vö. még: *Cassirer, E., Individuum und Cosmos*... Leipzig 1927. 46. 1. és kk.

¹⁰³ *Argan, G. C., The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the 15th Century. Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, IX, 1946.

¹⁰⁴ I. m. 108—109. 1.

¹⁰⁵ Brunelleschi építészeti alkotásainak proporció-összefüggéseiről vö. *Nyberg, D. F., Brunelleschi's Use of Proportion in the Pazzi Chapel. Marsyas*, VII. 1954—57. A perspektívikus szerkesztés etikai tartalmáról egészen röviden kizárólag diplomadolgozatunkban igyekeztünk áttekintést és irodalmat adni. („Piero della Francesca perspektíva-elmélete, különös tekintettel a XV. századi olasz művészetelmélettel való kapcsolataira.”)

¹⁰⁶ *Wittkower, R., Brunelleschi and Proportion in Perspective. Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XVI. 1953. — Továbbá ugyanott: *Wittkower, R.—Carter, B. A. R., The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*.

¹⁰⁷ Ezzel kapcsolatban említjük, hogy külön irodalma van Brunelleschi elvesztett két táblájának, amelyek tudomásunk szerint az első perspektívikus szerkesztett művek voltak az itáliai reneszánsz festészet történetében. *White, J., I. m. (The Birth and Rebirth...)* továbbá *Krautheimer, R., Parronchi, A., és Gioseffi, D.* alább idézett művein kívül ide soroljuk még *Sanpaulesi, P., Ipotesi sulle conoscenze matematiche, statiche e meccaniche del Brunelleschi. Belle Arti*, 1951. és *Chastel, A., Marqueterie et perspective. La Revue des Arts*, III. 1953. műveit is.

¹⁰⁸ Lásd alább a 99—102. jegyzeteket.

¹⁰⁹ *Krautheimer, R., Lorenzo Ghiberti. Princeton University Press*, 1956.

¹¹⁰ XVI. fejezet.

¹¹¹ A Porta del Paradiso Káin és Ábel vagy Ábrahám táblája még nem mutat szabályos perspektívikus konstrukciót. József és különösen Izsák történeténél a szerkesztés szinte pontosan a Della Pitturában leírtakat felel meg, míg a Salamon-tábla már bizonyos változtatásokat mutat ezekhez képest. — I. m. 249. 1.

¹¹² *Gioseffi, D., Perspectiva artificialis. Università degli Studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna*. 7. 1957. — és: *Complimenti di prospettiva. I—II. Critica d'Arte*, XXIV. 1957; — XXV—XXVI. 1958.

¹¹³ I. m. (Perspectiva artificialis) 7. 1. és kk.

¹¹⁴ Vö. *Koffka, K., Principles of Gestaltpsychology. London* 1935. 79. 1. Vö. még *Pirenne, M. H.* recenzióját Gioseffi *Perspectiva Artificialis*-éről: *The Art Bulletin*, 1959. 213. 1. és kk.

¹¹⁵ Vö. *König, A., Physiologische Optik. — Handbuch der Experimentalphysik*, XX/1. Leipzig 1929.

¹¹⁶ Leonardo esetében a White által idézett helyek alapján bizonyossággal feltételezhetjük, hogy valamilyen korrekciós eljárást kidolgozott magának a torzult kép elkerülésére, Piero della Francesca pedig (id. kiad. 97—98. 1., Th. XXX.) bizonyos szemtávolság kerekein belül maradásra inti a festőt a torzulások megszüntetése céljából, ami arra mutat: a festők tisztában voltak azzal, hogy mivel a helyes nézőpont állandó megtartása a gyakorlatban többnyire nem valószínűsíthető meg, a konstrukciót kell bizonyos feltételekkel szabályozni.

¹¹⁷ A „Dialogo della Pittura”-ban „... ritrarre i paesi nello specchio al modo dei tedeschi...” Vö.: *Complimenti di prospettiva*, II. 102. 1. és kk.

¹¹⁸ Fouquet képei kétségtelenül konstruáltak, s a chantilly-i tábla hatása elég közel áll a németalföldi képek tükrőrábrázolásaihoz. Nehezen érthető azonban, hogy miért korrigált, azaz egyenesített ki képén egyes vonalakat, míg másoknak görbületét változtatlanul hagyta? Hiszen ha hibának tartja ezt, akkor korrekciója nyilván következetesebb lett volna. A tükrőalkalmazásának kérdése tehát itt is problematikus. Még inkább az azonban Konrad Witz képénél, amelynek formai megoldása inkább önkényes festői megfontolások, mint konstruktív törekvések eredményének látszik.

¹¹⁹ *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. 249. 1.

¹²⁰ Gioseffi elképzelése szerint (*Perspectiva artificialis*. 69. 1.) Giotto Rómában maga is látott volna antik falképeket, s ezek tér-ábrázolásának tanulságait alkalmazta azután saját munkáin. — Giotto térábrázolásának empirikus jellegéről vö.: *Longhi, R., Giotto spazioso. Paragone*, 31. 1952. — *Sperlich, M., Die Stellung der Fresken der Franzlegende — Assisi in der Geschichte der Perspektive. Diss. Hamburg* 1955.

¹²¹ Gioseffi a továbbiakban Brunelleschi szerkesztési rendszerének kialakítását Ptolemaeus Optikájának a tükrőről írt helyével kívánja összefüggésbe hozni. Ezt azonban nemcsak azért tartjuk helytelennek, amiért *Parronchi* (Due tavole prospettiche del Brunelleschi, *Paragone*, 107. 1958. 20. 1.), aki szerint az illető helyét Gioseffi más, közhasználatúbb optikákban is megtalálhatta volna, hanem egyáltalán azért, mert nem tarthatjuk valószínűnek, hogy egy ilyen szerkesztési rendszer más összefüggésben felsorakoztatott optikai tételeknek az ábrázoló geometria formanyelvébe való egyszerű átfordításával létrejöhessen.

¹²² Vö.: *Complimenti di prospettiva*. II. 138. 1.

¹²³ Uccello urbinói predella-képének (vö. *Pope-Hennessy, J. Paolo Uccello. London* 1950. 81—96. kép.) szerkesztésével kapcsolatban Gioseffi feltételezi, hogy a kép széleinek torzulását elkerülendő, az itt elhelyezett figurákat a festő ellapított, anamorfotikus formában ábrázolta. (Lásd: *Complimenti di prosp.* II. 107. 1.) Az anamorfotikus szerkesztés használata Uccello képein nem is lenne meglepő. Ebben az esetben azonban alkalmazása nemcsak következetlen, hanem felesleges is lenne, hiszen a külön-külön szemponttal konstruált képek amúgy is egymás utáni szemléletet igényelnek és nem kényszerítik a nézőt olyan nézőpont elfoglalására, ahonnan valóban torzult látvány alakulna ki.

¹²⁴ *Parronchi, A., Le fonti di Paolo Uccello. I—II. Paragone*, 89. és 95. 1957., valamint: *Due tavole prospettiche del Brunelleschi. i. m.* és II. része, *Paragone*, 109. 1959.

¹²⁵ Vö.: *Le fonti*... I. 16, 19, 21. I., II. 21. 1. és kk.

¹²⁶ *Sauerbeck, E., Aesthetische Perspektive. Betrachtungen über die Perspektive als aesthetischer Faktor im Flächenkunstwerk. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VI. 1911.

¹²⁷ *Wedepohl, Th., Aesthetik der Perspektive*, 1919. — Műve, sajnos nem volt számomra hozzáférhető.

¹²⁸ *Jantzen, H., Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwiss.*, VI. 1911.

¹²⁹ *Schrade, H.* cikkét nem tudtam közvetlenül tanulmányozni. Megjelent: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N. F. 1930. 75—111. 1.

¹³⁰ *Rathe, K., Die Ausdruckfunktion extrem verkürzter Figuren. Studies of the Warburg Institute*, 8. London 1938.

¹³¹ Itt emlitenék még *Baltrušaitis, J., Anamorphoses ou Perspectives curieuses* című művét (Paris 1955.), amely a manierizmus és a barokk perspektívájának egy érdekes szerkesztési formáját szellemi jelentőségén keresztül igyekszik magyarázni. — Vö. még: *Clerici, F., The Grand Illusion; Some Considerations of Perspective, Illusionism and Trompe-l'oeil. Art New Annual*, XXIII. 1954., valamint *Panofsky, E., Galileo as a Critic of the Arts. The Hague*, 1954.

¹³² Vö.: *Rathe, K., I. m.* 1. — Vö. még: *Jung, K. G., Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte. (Psychologische Abhandlungen. 8.) Zürich* 1951.

¹³³ *Ströker, E., Die Perspektive in der bildenden Kunst. Versuch einer philosophischen Deutung. Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, IV. 1958—59.

¹³⁴ A geometrikus térszemlélet formáin keresztül teszi ezt igen szellemes esszéjében *Ivins, W. M., Art and Geometry. A Study in Space Intuitions. Cambridge, Mass.* 1946. — hogy csak egy példát említsünk.

¹³⁵ A szerzőnő gondolatmenete itt *Richter, G., Perspective, Ancient, Mediaeval and Renaissance. Scritti in onore di Bartolomeo Nogara. Città del Vaticano* 1937. — művéhez kapcsolható.

¹³⁶ Vö. *Ivins, Art and Geometry*.

¹³⁷ Ennek hangsúlyozása azért fontos, mert, mint láttuk, a kutatók (pl. Gioseffi) annak bizonyításával, hogy a perspektíva a tudomány jelenlegi nézete szerint a fiziológiai kép helyes visszaadását jelenti, egyszersmind azt is bizonyítottak hitték, hogy csak ez az egyféle perspektíva létezik és az ábrázolás törekvése mindig ezt igyekszik megközelíteni. Megfeledeztek arról, hogy a különböző korok szemlélete nemcsak fiziológiai érzékelésen, hanem bizonyos (pl. ismeretelméleti) előfeltevéseken is alapszik. Ha tehát egy adott korban a centrális perspektíva meglétét óhajtuk bizonyítani, még a művek megvizsgálása előtt tisztában kell lennünk azzal, vajon a kor szemléleti karaktere egyáltalán lehetővé teszi-e ilyen szerkesztés kialakulását. (Gondoljunk csak Plátón sokat idézett véleményére az

egyiptomi művészetről, amelyben a perspektívátlan „konceptuális” szemléletet tartja „valóságos” ábrázolásnak az illúzionisztikus hamisításokkal szemben. Vö.: Az állam, X. 598, Törvények, II. 656. D.)

¹⁰⁹ Legyen szabad itt ismét fent idézett diplomadolgozatunkra hivatkoznunk. (13. 1. és kk.)

¹⁰⁹ Hogy röviden felsoroljuk: Brunelleschi építészeti mivoltából kiindulva meg kellene vizsgálni a középkori építőmester műhelyrajzait és tervezési módszereit. A korai perspektíva-irodalomban, Albertinél és Filaretinél például, számos, a középkori matematikában

használt terminus technicussal találkozunk. Ezek azt sejtetik, hogy a középkor optikája mellett matematikai gondolkodása is adhat támpontokat a perspektíva fejlődésének kutatásánál. Ugyancsak tisztázásra vár, hogy a perspektíva-elmélet alakulását hogyan befolyásolta a realisztikus és a matematikai-idealisztikus törekvések küzdelme. Végül a perspektíva szimbolikájának kérdésével kapcsolatban említsük meg, hogy olyan motívumok jelentősége, mint például a XV. századi olasz „Annuntiatio” ábrázolások mélységbe futó folyosója, még szintén tisztázatlan.

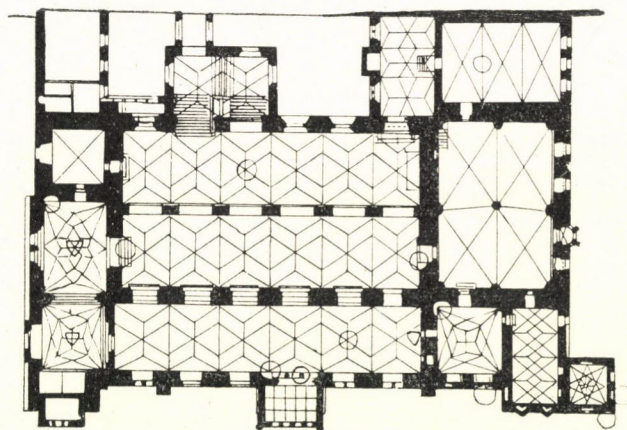
A BOROSZLÓI VÁROSHÁZA MÁTYÁS-ARCKÉPEI

A boroszlói városháza a gótikus polgári építészet egyik legszebb és közismert példája. Építéstörténete a XIII század második feléig nyúlik vissza. A többszöri bővítések közül legfontosabb a XV. század utolsó harmadára esik, mikor az épület pompás keleti és déli homlokzata véglegesen kialakult. Ugyanekkor keletkezett az első emeleti lovagterem hálóboltozata, az eredetileg kéthajós tér harmadik, igen díszesen kiképzett déli hajója, valamint az ehhez csatlakozó keleti (polgármester szobája, kincstár a keleti erkéllyel) és nyugati helyiségek. Ezáltal a háromhajóssá váló díszterem a vele szomszédos csillag-, illetve hálóboltozatos szobákkal és a XIV. század második feléből származó fejedelmi teremmel együtt elnyerte mai alakját. Így az első emelet kívülről-beliülről valóban a városház legelőkelőbb, reprezentatív szintje lett. A földszint a városi élet hivatalos és kereskedelmi ténykedéseinek színhelye, a pince pedig a polgárok mindennapos találkozó helye. A városház három szintje rendeltetésével és kiképzésével megkapóan érzeti a középkori polgári élet hierarchikus felépítettségét.¹ Az első emelet gazdag szobrászati díszének egyik igen jellegzetes részlete: a címerek a fenti megállapítást még határozottabban aláhúzzák. A lovagterem középső hajójából pompás későgótikus ajtó vezet a fejedelmi terembe. Az egyenes záródású, változatos, egymást átható pálcákból álló bejáratot számárhátíves oromzat koronázza. Keretét vájatos oszlopszéken nyugvó csavart oszlopok támasztják alá. A lezárás felett keresztvirágok és kúszólevelek jelennek meg. Az orommezőt három tárcsapajzsos címer tölti ki. A legnagyobb középső pajzsra a cseh oroszlán, a cimertanilag jobboldalin a sziléziai sas, a baloldalin pedig egy dicsőfényes, borotvált férfiarc látszik. Első pillantásra felismerhető benne Hunyadi Mátyás, magyar király.

Az erőteljes nyakon ülő, jellegzetes széles arcot dús fürtök övezik. Az egymástól kissé távol elhelyezkedő, nagy szemeket szabályos, de széles orr választja el. A száj vastag, alatta erős áll húzódik. A nyakon túl a vállak indítása is érzékelhető. Az ábrázolás egy liliomos végű, ötágú fordított koronából nő ki, mely a felsőruha szegélydíszeként is felfogható. E kettős jelentés igen jellemző és további következtetésekre ad alapot. A fej ugyanis nyilvánvalóan szentet ábrázol. Erre utal a dicsőfény. Az eddigi irodalomban mindenütt János apostolnak értelmezték. Boroszló székesegyháza Keresztelő Jánosnak van szentelve. A tálra tett, szakállas János-fej a városban szerte megtalálható, a városháza emeletén szintűgy. Az épület keleti, csúcsíves bejáratának orommezéjében viszont a sisakos középső cseh oroszlánt két feléje hajló címer veszi közre. A cimertanilag jobboldali pajzsra a sziléziai sas, a baloldalin pedig dicsőfényes ifjú-fej látszik liliomos ruhaszegéllyel.² Kurt Bimler, a boroszlói gótika kiváló kutatója e fejben a város jelképeként evangelista Szt. Jánost látja. Ugyanőt ismeri fel a kincstár melletti polgármesteri szoba déli kettős ablaka keleti szemöldöke feletti díszítésben is.³ A keleti bejárat orommező ábrázolását Bimler Szilézia és Boroszló 1327-i döntő eseményével hozza kapcsolatba. Henrik sziléziai herceg ekkor helyezte tartományát a várossal együtt János cseh király oltalma alá. A herceg 1335-ben bekövetkezett halála után Szilézia a cseh királyság tartozéka lett. Így a nagyobb méretű cseh oroszlánt közrefogó és feléje hajló

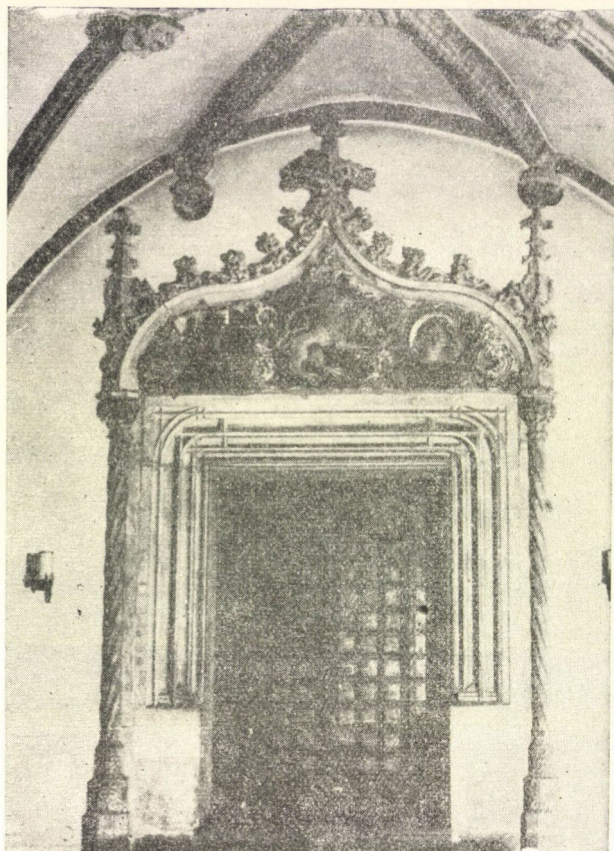
kisebb sziléziai és boroszlói címerek a tartomány és város hódolatát jelképezik. Az orommező tehát az új politikai helyzet ábrázolása. Keletkezését Bimler 1330 körüli időre teszi.⁴ E meghatározást a legújabb lengyel feldolgozás is elfogadja. Bár a jelenleg másodlagosan elhelyezett dombormű e datálását korainak tartom, kétségtelen, hogy az első emelet későgótikus külső és belső szobrászati díszait jóval megelőzi. A szobán forgó domborműből arra következtethetünk, hogy Boroszlóban a város védőszentjeként mindkét Jánost tisztelték. Erre utal az első emelet átépítése és bővítése idején, az eddigi kutatás szerint 1470–1505 közötti években keletkezett szobrászati díszítés is. De ebben érdekes módon a szakállas Keresztelő Jánosnál lényegesen többször szerepel a borotvált arcú evangelista János. E körülmény világos oka, hogy az apostol mögött tulajdonképpen Szilézia és Boroszló akkori ura: Mátyás király rejtőzik. Közvetve neki állított kedvelt városa messiási időkre szóló emléket. E megállapítás történeti és művészeti alapjait az alábbiakban igyekszem megvilágítani.

Köztudomású, hogy Mátyás 1468 és 1479 közötti cseh háborúja komoly sikerekre vezetett. Az 1479-i olomützi békében Jagello Ulászlónak jutott a cseh királyság, de Mátyás a cseh királyi címmel együtt Morvország, Szilézia és Lausitz birtokát is megkapta és az egész szobán forgó terület tényleges ura lett. A király a széthúzó sziléziai feudális erőkkel szemben saját, közvetlen felügyelete alá tartozó központi szervezetet teremtett. A boroszlói hercegség hivatalnokait maga nevezte ki, a város pedig a cseh hadjárat alatt és azután is Mátyás egész uralkodása idején fontos történeti szerepet játszott, a király ottani politikájának egyik támaszpontja lett. Jellemző pl., hogy Mátyás halála után a boroszlói polgármestert, a király kapitányát, Heinz



○ - MÁTYÁS ARCKÉP
▽ - MÁTYÁS CIMER

1. A boroszlói városháza emeleti alaprajza Mátyás arcképeinek és címereinek bejelölésével



2. A lovagterem középső hajójának ajtaja



3. Zárókő Mátyás arcképével a lovagterem déli hajójában

Dompnigot tették felelőssé a sziléziai rendek Mátyás ottani tevékenységéért s ezért kivégezték. Az elmondottak ismeretében természetes, hogy e korszak fejlődést, erősödést hozott Boroszló számára, ami többek közt művészeti téren is megnyilatkozott.

Boroszló tehát a XV. század második felében mintegy két évtizeden át Mátyás személyéhez és történeti célkitűzéseihez igen közel állt. Így aligha csodálkozhatunk, ha a polgári közösség reprezentatív épületének: a városháznak művészileg legjelentősebb építési szakasza éppen ez időre esik. A munkák elsősorban az emelet bővítését, külső és belső díszítését szolgálták. Peter Eschenloer városi jegyző 1471-ben írja, hogy a tanács megépíti a földszinti helytartói terem feletti szobákat. Ez az adat a kincstára és a polgármesteri szobára vonatkozhatik. Körülbelül egyidejűleg indulhatott meg a lovagterem bővítése és díszítése is. A nyugati toronytól délre fekvő két helyiség csillagboltozata csakúgy ekkor készült, mint a két hajo gazdagon ékesített középerkélye, majd a kincstár keleti erkélye is. A fejedelmi terem kivételével tehát megújul a teljes emelet, s gyámokon, záróköveken, bordametsződéseken változatos ábrázolások jelennek meg. Még magasabb színvonalra ér az erkélyek és ajtókeretek szobrászati díszítése. Az épület külseje is friss köntösbe öltözik. A déli és keleti erkélyeket, ablakokat és a keleti nézet meredek háromszögű oromzatát pazar későgótikus ornamentika borítja be. Az ékítmények érdekében alakos ábrázolások is bőven akadnak. Az emeleti szint e nagyszabású átépítése, illetve szobrászati díszítése világosan azonos művészi korszakra utal. E tekintetben főként a faragványok hatnak meggyőzően. A közelebbi időmeghatározásra közvetlen támpontokat maga az épület ad. A lovagterem középső hajójának nyugati végén a boltozatban címerpajzs látható a következő minuszkulás felirattal:

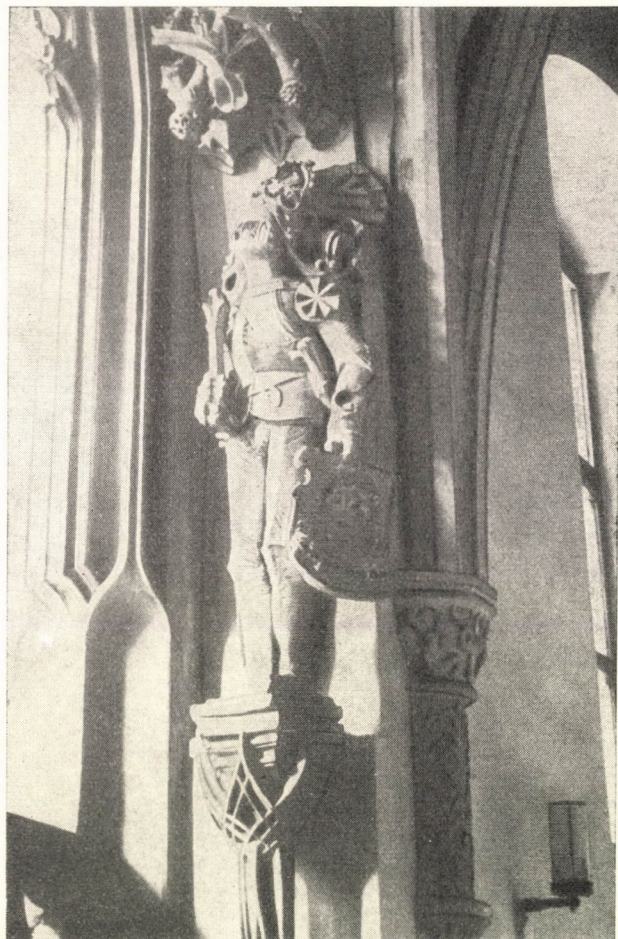
1481 hec quatuor testudines in prefesto s nicolai fuerunt constructe.

A déli külső homlokzaton, a középső erkélytől nyugat felé eső szomszédos ablak oromdíszeiben két angyal tálat tart Kersztelő János fejével. A tál szélén ugyancsak minuszkulás felirat fut körbe:

Caput sancti iohannis baptiste in disco 1483.

A lovagterem déli hajójának nyugati végén, a boltozatba angyal-dombornú illeszkedik. A kezében tartott mondatszalagon 1484 évszám olvasható.⁵ A felsorolt adatok alapján a lovagterem boltozása 1481–1484 közé tehető. Ugyanekkor, ezzel párhuzamosan folyt a déli és keleti homlokzat szobrászati díszítése. A hatalma teljében álló Mátyás király arcképének felbukkanása tehát nagyon is indokolt. Arcképe azonban nem egyedül a fejedelmi és lovagterem közötti nagy ajtón jelenik meg, hanem úgyszólván az egész emeleten fellelhető. Legszebb a lovagterem déli hajójának keletről számított második záróköve, melynek széles pajzsából életszerűen tekint le a nagy király már ismertetett típusú arcképe.⁶ Ugyanezt a megoldást találjuk a középső hajó keletről számított negyedik zárókövén is. A déli középerkély belseje változatos díszű ívvel kapcsolódik a lovagteremhez. Az ív két oldalán egy-egy páncélos lovak áll. Kezükben pajzsot tartanak. A címertanilag jobboldalin a cseh oroszlán, a baloldalin ismét Mátyás feje jelenik meg, ezúttal dicsfény nélkül, erőteljes megmintázással. A baloldali lovak sisakbokrétáján Boroszló kezdőbetűje, a W (Wratislawia) rejtőzik. Ugyancsak a király feje tér vissza az erkély belső korlátja törpeoszlopán ülő egyik kutya által tartott pajzsban is. A másik kutya Csehország címerét hordja. Az erkély négy címerének e ritmikus váltakozása (cseh címer, Mátyás-fej, cseh címer, Mátyás-fej) még inkább felhívja a figyelmet az ábrázolás szándékosságára. Az sem véletlen, hogy a lovagterem e feltűnő részletén a király arcképe éppen a legfontosabb címerrel fonódik össze, hiszen Boroszló és Szilézia a cseh királyság hűbére, mely Mátyásra cseh királyi méltósága révén szállt. Még egy Mátyás-arcképes zárókő van a lovagterem mögötti, három keresztboltozattal fedett ülésteremben is. De ezzel a sor még nem ért véget. A lovagteremből kelet felé díszes, pálcátagos, szemöldökgyámos ajtó vezet a polgármesteri szobába. A számárhátives orommezőben szállan-

gok között két vadember Mátyás összetett címerét tartja. A négyszer vágott pajzsban a pólyás magyar, az oroszlános cseh, az ökrös lausitzai és a sasos sziléziai címer helyezkedik el, középen pedig a hollós családi címer. A pajzsot ötágú lilomos korona fedi, mely nagyon hasonlít a Mátyás-arképek fordított koronájához. Az ajtó mögötti csillagboltozatos szoba bordametsződésein az 1484–85-ben hivatalban levő tanácsstagok és esküdtek címerei láthatók.⁷ A sarokgyámok alakjai a következők: koronás nő Mátyás-fejes pajzssal, király a cseh oroszlánal és két zárt koronás herceg a sziléziai sassal. A koronás nővel kapcsolatban Beatrix királynéra gondolhatunk. Nagyon jellemző a terem címereinek elrendezése. A Mátyás-címeres ajtón át a polgármesteri szobába lépünk, ahol rögtön az ajtó melletti gyámon feltűnik az uralkodó arképe, aki cseh királyként Szilézia ura s benne a tanácsosok és esküdtek által képviselt Boroszlóé is. Ugyancsak ilyen egységes címerikonográfia bontakozik ki a lovagteremben. Ott a zárókővek sorrendjükkel és ábrázolásukkal kifejezik, hogy Mátyás mint cseh király birodalmi választófejedelem, Szilézia és Boroszló ura. A birodalmat a Habsburg-címer (III. Frigyes), Boroszlót Keresztelő Szt. János feje és a város nevének kezdőbetűje (W), Mátyást arképe, Csehországot és Sziléziát pedig a kétfarkú oroszlán, illetve a sziléziai sas jelenti.⁸ Figyelemre méltó, hogy Mátyás feje a lovagterem minden hajójában, de csak egyszer szerepel. A lovagteremből a fejedelmi terembe vezető nagy ajtó orommezéjében levő címerek beszéde ezek után világos: Mátyás cseh király, Szilézia és Boroszló ura. Külön kell hangsúlyoznom, hogy



4. A lovagterem déli nagy erkélyének Mátyás arképet tartó páncélos vitéze

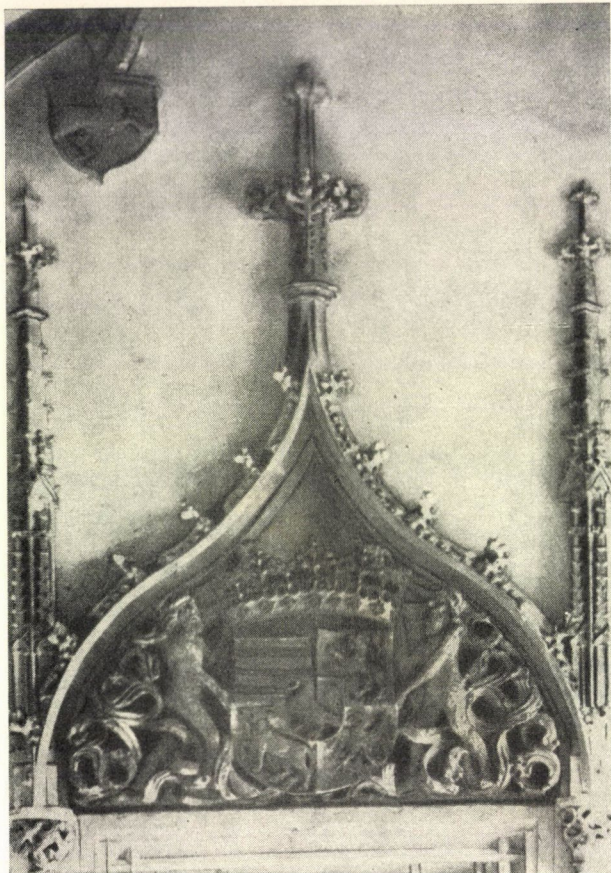


5. Mátyás arképe a nagy erkély lovagja által tartott pajzsban

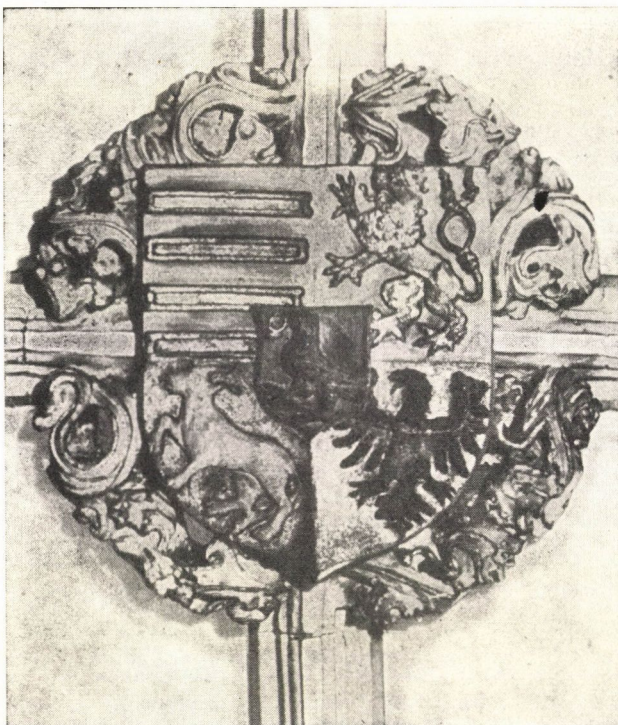
a Mátyás-arképek mindenütt Boroszlót is jelentik, hiszen hivatalosan János apostolt, a város védőszentjét ábrázolják. De az evangélista mögött, mint tudjuk, Mátyás személye van elrejtve. A királyt tehát oly szoros személyes és politikai szálak fűzik Boroszlóhoz, hogy arca a város jelképévé válhatik.

Mátyás arképeének további előfordulásai ugyancsak a fenti szemléletet tükrözik. A lovagterem nyugati végén két csillagboltozatos helyiség van, mely széles ívvel közlekedik egymással, valamint a lovagterem középső és déli hajójával. Mindkettő zárókővén a polgármesteri szoba bejárata orommezéjében levő címerrel azonos kivitelben látható Mátyás összetett címere. Az északi helyiség négy gyámköve közül egy ifjú királyt, három pedig városi polgárt ábrázol. Az első ismét Mátyás arképet viselő pajzsot tart, a többi a cseh oroszlánt és a sziléziai sasos címer két változatát. — Kívül, a városház déli homlokzati ablaksora felett keletről nyugatra Mátyás arképet, a cseh oroszlánt, kétszer a sziléziai sast, Keresztelő János fejét, újból a sziléziai sast, végül Boroszló kezdőbetűjét (W) találjuk. A keleti sarokerkély keleti és déli oromzatában háromszögű elrendezésben ismétlődik meg szüksézárván ugyanez a gondolat. Fenn a cseh oroszlán, alatta Mátyás arképe és a sziléziai sas.

A fentiekből kitűnik, hogy Mátyás arképe a boroszlói városháza első emeletén összesen tizenkétszer fordul elő, mégpedig benn kilencszer, kívül háromszor.⁹ Nem véletlen, hogy az arképek mindig a cseh címer közvetlen szomszédságában tűnik fel. Ezáltal Mátyás cseh királysága kap erős hangsúlyt, az a tágabb keret, melynek következtében ő Szilézia és Boroszló ura. Csak egyszer, a lovagterem északi hajójában látjuk az uralkodó arképe mellett a Habsburg-címert. E tény azonban nem mond ellent a



6. A lovagterem keleti kisebb ajtajának orommezeje Mátyás címerével



7. Mátyás címere a lovagteremhez nyugat felé csatlakozó csillagboltozatos helyiségek zárókövén

szóban forgó megállapításnak, mert még szélesebb kereket: Mátyás birodalmi választói mívtoltát emeli ki.

A boroszlói városháza Mátyás arcképei, mint láttuk, egyazon alaptípust mutatnak. Ez az ábrázolás világos rokonságot árul el egyrészt az 1486-ban, Mátyás sziléziai helytartója, Stein György által készítettett hautzeni emlékművel, másrészt a budavári ásatások során előkerült töredékekből hitelesen rekonstruálható, Mátyás trónoló alakját ábrázoló vegyesmázás kályhacsempékkel.¹⁰ A bautzeni szobor arca szemből nézve határozottan hasonlóságot mutat a boroszlói megoldással, ha ez utóbbi lapos domborműben nem is éri el a bautzeni plasztika megrázó életközelségét. A budai csempe Mátyás-arca is joggal kerül szóba a boroszlói arcképekkel kapcsolatban annál is inkább, mert a dűsfürtű, szemből ábrázolt fejen a boroszlóihoz hasonló, ötágú liliomos korona ül. A csempét publikálója is a bautzeni emlékmű típusába sorolta. Mivel a Mátyás-csempe a XV. század nyolcvanas éveinek második felének alkotása,¹¹ időben a bautzeni szoborral jól egyeztethető. A boroszlói arcképek korát a lovagterem boltozati évszámai alapján az 1481 és 1484 év közé tehetjük. Így a boroszlói arckép a szóban forgó és három emlékek képviselt típus legkorábbi példájának tartható. Bimler a városház emeletének szobrászati díszét Briccius Gauske görilitzi mesternek tulajdonítja.¹² Gauske eleinte festő volt. 1477-ben a görilitzi Stephan Aldenberg építész és kőfaragó négy évre szerződött. A görilitzi városi iratokban Gauske 1480 végéig szerepel. Ettől kezdve a nyolcvanas években Boroszlóban dolgozik a városház déli és keleti homlokzatán. 1490–1493 között a kuttenbergi kőfaragó céh vezető mestere. 1494–95-ben újra visszatért Boroszlóba, mert 1495 végén a kuttenbergi tanács kéri Boroszlót, engedje el Bricciust az ottani Borbála-kápolna elkezdett munkája befejezésére.¹³ Aligha merész annak feltevése, hogy a lovagterem belső szobrászati dísz is Gauskétól származik, vagy legalábbis az ő vezetése alatt dolgozó műhelynek alkotása. A faragás, mintázás és díszítés szoros rokonsága a külső gazdag ékítésével világos. A polgármesteri szoba gyámjai ugyan csak a lovagterem szobrászati díszéhez kapcsolhatók. Ezzel szemben a lovagterem középső hajójához nyugat felől csatlakozó, Mátyás-címert mutató, záróköves helyiség gyámköalakjai más szobrászra utalnak.¹⁴ Zlat a városház emeletének mintegy hatvan kőfaragójelét is összegyűjtötte, s ezek alapján megállapítja, hogy az eddig meglehetősen jelentéktelennek ismert rochlitz Paul Preusse lehetett a városházban dolgozó felsőlausitzi kőfaragóműhely vezetője. Megemlíti a városház több építészeti részletformájának rokonságát az Arnold von Westfalen által épített meissenai dómval és kastéllyal. Arnold mesterrel viszont Preusse dolgozott együtt.¹⁵ A boroszlói városház első emeletének szobrászati díszítése tehát az 1480-as évek folyamán, főként 1481–1484 közt készült, s nagyrészt Briccius Gauskéval hozható kapcsolatba, aki — úgy látszik — egyike a legjelentősebb akkori sziléziai szobrászoknak. A lovagteremből nyíló nagyobb és kisebb ajtó, valamint a polgármesteri szoba fedelmi terem felőli ajtaja sok tekintetben rokon a bautzeni, emlékmű építészeti elemeivel (csavart törzsű oszlopok, sallangdíszes oszlopfők). Bár mesterazonosságra nem gondolok, kétségtelen, hogy az 1486-i bautzeni szobor időben is nagyon közel áll, művészi szempontból pedig jól párhuzamba állítható a boroszlói városháza első emeletének Gauske vezetésével készült szobrászati díszítésével. Így valószínűvé válik az a feltevés, hogy a boroszlói Mátyás-arckép mintája lehetett a bautzeninek.

Mindezek alapján világosan áll előttünk, hogy a boroszlói városháza legjelentősebb, az épület végleges arcát megszabó építési korszaka Mátyás királlyal a legszorosabb kapcsolatban állt. E kapcsolatot még inkább kiemeli a lovagterem északi hajójának a lépcsőfeljárat melletti, irnokot ábrázoló gyámköve. Az erős egyéni jegyekkel rendelkező alakban Mátyás király hívét, az 1481-ben elhunyt Eschenloer Péter városi jegyzőt ismerhetjük fel, aki kitűnően illeszkedik bele a lovagterem Mátyás ünnepi ikonográfiai programjába.¹⁶ Csodálatosképpen az eddigi kutatás mindezeket a körülményeket figyelmen kívül hagyta. Bimler igen alapos munkájában



8. Mátyás arcképe a lovagteremhez nyugat felé csatlakozó északi csillagboltozatos helyiség gyámkövén

említi ugyan Mátyás címerét, de az arcképekről hallgat. Bukowski és Zlat szép feldolgozása sem szentel figyelmet e kérdésnek. Ez az oka annak, hogy Bukowski pl. a városháza szóban forgó későgótikus építészeti korszakát Jagello Ulászló uralkodása idejére helyezi, s Mátyás kormányzásáról csak mint súlyos háborús időkről emlékezik meg.¹⁷ Pedig a Jagello-címer a városháza kincstárának keleti erkélyboltozatától eltekintve sehol sem szerepel. Bimler szerint e címer annyit jelent, hogy e részlet 1490 után keletkezett. Ugyanő idézi az egykorú forrásokat, melyek szerint a munkát lezáró mázas cseréptető elkészítése 1493-ra esett.¹⁸ Az elmondottak világossá teszik, hogy az építkezés és a szobrászati díszítés az 1480-as években zajlott le, s csak a befejezés húzódott ki Mátyás halála, 1490 utáni néhány évre. A felső határ 1495, Gauske Kuttenbergbe való második távozásának éve. Ez az időmeghatározás Bimler és Zlat megállapításával teljesen megegyezik.

A fenti fejtegetésekhez egy magyar párhuzamot is idézhetek. A visegrádi királyi palota díszudvarának szép gótikus kerengője 1484-ben, tehát a boroszlói munkákkal azonos időben épült. A palota Mátyás korából származó kőfaragójelei rokonságot árulnak el a boroszlói lovagterem Zlat által összegyűjtött kőfaragójeleivel. Végül az oroszlanos kút címereinek programja meglepő tartalmi hasonlóságot mutat a boroszlói címerek vallomásával. A baldachin külsején feltűnően elhelyezett tartományi címerek (Magyarország, Dalmácia, Csehország stb.) Mátyás politikai hatalmát hangsúlyozzák, a baldachin mögött, a kút belsejében található családi címerek pedig Mátyás nagyszüleiére utalnak s Mátyás származását világítják meg.¹⁹ A címerek által való jelképes beszéd tehát



9. Eschenloer Pétert ábrázoló gyámkő a lovagterem északi hajójában

olyan korjellemző tünet, melyet Mátyás király különösen kedvelhetett, s mely a visegrádi kút mellett a boroszlói városház reprezentatív emeletén valóban nagyszabásúan nyilatkozik meg. E párhuzam a királyi megrendelőnek a művészi alkotás létrejöttében játszott döntő szerepét emeli ki. Az a körülmény pedig, hogy a király élethű arcképe oly hangsúlyosan és oly finom tartalmi jelentéssel illeszkedik bele a címerek mondanivalójába, a boroszlói városház emeleti faragott díszének különleges helyet biztosít a közép-európai későgótikában.

ENTZ GÉZA

JEGYZETEK

¹ Bukowski, Marcin — Zlat, Mieczysław, Ratusz Wroclawski. Wroclaw 1958. 256. — Bukowski építészeti, Zlat szobrászati fel-
dolgozást ad.

² Uo. 1. kép Zlat szobrászatot tárgyaló szövege után.

³ Bimler, Kurt, Das Breslauer Rathaus. Breslau 1941. 11. és 39. l.

⁴ Uo. 59—60. l.

⁵ Zlat, i. m. 7. és 26. kép.

⁶ Uo. 37. kép.

⁷ Bimler, i. m. 23. l.

⁸ A lovagterem hajójának zárókövei keletről nyugatra a követ-
kezők: az északi hajóban sziléziai sas, cseh oroszlán, Habsburg két-
fejű sas, Mátyás arcképe, sziléziai sas, sziléziai sas; a középső hajó-
ban W, sziléziai sas, sziléziai sas, Keresztelő János feje, cseh oroszlán
és a nyugati csillagboltozatos terem felé nyíló íven Mátyás feje,
a déli hajóban cseh oroszlán, Mátyás feje, sziléziai sas, Keresztelő
János feje, sziléziai sas, W.

⁹ Lehetséges, hogy a kincstárszobában is volt Mátyás-ábrázolás.

Ezt azonban a hozzá csatlakozó keleti erkéllyel nem volt alkalom
megtekinteni. Azt a felvilágosítást kaptam, hogy a Hitler-korszak
idején az e helyiségben levő gótikus faragványokat tönkretették.

¹⁰ Balogh Jolán, Mátyás király ikonográfiája. Mátyás király
emlékkönyv. Budapest 1940. 462—464, 475, 477. *Holl Imre—Voit
Pál*, Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye. Budapest
Régiségei, XVII. 1956. 109—110. l. és 29. kép.

¹¹ *Holl—Voit*, i. m. 130. l.

¹² Bimler, i. m. 68—69. l. és Bimler, Der Bildbauer Stephan
Briccius. Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte. Heft 5. 1940.
80—84. l. Nicht Stephan Briccius, sondern Briccius Gauske der
Meister der Breslauer Rathausfassaden. Quellen zur Schlesischen
Kunstgeschichte. Heft 6. 1941. 80—84. l.

¹³ *Vö. Zlat*, i. m. 254. l.

¹⁴ Zlat szerint ezek a leydeni Nikolaus Gerhart műhelyével kap-
csolatosak. Uo. 255. l.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Historia Wratislaviensis von Mag. Peter Eschenloer. Scrip-
tores Rerum Silesiacarum. VII. Breslau 1872. Hermann Markgraf
bevezetésében XXI. l. — A gyám képét l. *Zlat*, i. m. 24. kép. A gyám
ábrázolásának ilyen értelmezésére Holl Imre hívta fel figyelmemet.

¹⁷ Bukowski, i. m. 180. l.

¹⁸ Bimler, Das Breslauer Rathaus. 25. és 70—71. l.

¹⁹ Vita: Entz Géza „A gyulafehérvári székesegyház” c. mono-
grafiájáról. Művészettörténeti Értesítő. 1957. 229—230. l. — Meg-
jegyzendő, hogy a boroszlói városháza korábbi, XIV—XV. századi
szobrászati alkotásai is mutatnak bizonyos kapcsolatot az egykorú
budai művészettel. *Vö. Zlat*, i. m. 17. és 39. kép. Érdemes volna
ezt a kérdést is megvizsgálni.

A budai Mátyás-kori építkezések és a boroszlói városház lovag-
terme Mátyás-címeres kapujának összefüggéseire már *F. Tóth Rózsa*
is felhívta a figyelmet „Gótikus kőfaragó műhely Mátyás korában”
c. dolgozatában (Bp. Régiségei XVIII. 1958. 368—370 l.

A NYÍRBÁTORI MINORITA-TEMPLOM BERENDEZÉSE

(Adalékok a felvidéki barokk faszobrászathoz)

1717-ben a minorita-rend magyar tartománya¹ Erdődi
Gábor egri püspök és Károlyi Sándor szabolcsi főispán
támogatásával² elnyerte a nyírbátori templomot, melyet
Báthori István erdélyi vajda emelt a XV. század végén
a ferencesek részére és amely 1587 óta romokban állt.

Az újjáépítés lelke a rend akkori tartományfőnöke,
Kelemen Didák volt,³ aki két ízben (1720—1723 és
1726—1729) állt mint házfőnök az új konvent élén.
Később is — saját szavai szerint — „Bátornak bátor
koldusa” maradt lélekben, és amikor csak tehette, fel-
kereste újonnan életrehívott nyírségi rendházát.

Az első tizenöt év alatt készült a templom ma még
nagy részben meglevő berendezése: a főoltár, négy mellék-
oltár és a szószerk. Ezek közül a főoltár és a két átlósan a
hajó északkeleti és délkeleti végén elhelyezett oltár és a
szószerk ugyanazon műhely munkája, míg az ún. Krucsay-
(Passio)-oltár és a pócsi oltár más mestertől származik.
Ezt a tényt Gerece, Szőnyi, Rados és Gyürki stílusössze-
hasonlítás alapján már észrevette; most adatokkal sike-
rült bizonyítanom. A volt nyírbátori számadáskönyv be-
írásai szerint a két mellékoltárt lőcsei, a Krucsay-oltárt
pedig eperjesi mester készítette. Az utóbbi tematikájával
is külön egység, mindezért itt is külön, a többi oltár után
tárgyalom. A főoltárról a számadási könyv nem közöl ada-
tokat, ez mint legfontosabb oltár, már 1728 előtt készen
állhatott.⁴

Felépítés:

A templom nyugati főbejáratán belépő látogató első
tekintetre a főoltár és a két mellékoltárt a templom belső
terével együtt mint architektonikus összbenyomást fogja
fel. Egységes felépítésük, díszítésük, meleg barna—arany
össztónusuk a magas, egyszerű szerzetes templom sivár
falait élettel, ritmussal töltik meg. A szimmetrikusan és

átlósan elhelyezett mellékoltárok szerényebb kísérői a
jóval szélesebb és magasabb háromemeletes főoltárnak,
mely meredek háromszögű körvonalával, sikeres arányai-
val egészen természetesen, fokozatosan, mindig könnyeb-
bé és kisebbé válva szökik felfelé a szentély boltozata
záradékáig. Ugyanakkor hatalmas falával és földszinti
szobraival, oszlopaival, oldalbejárataival, felkúszó akan-
tuszindáival az egész szentélyteret hatásosan zárja le. Az
akantuszdíszítésű ajtók felső kerete a magas talapzat
felső párkányával egy vonalban fut. Efelett egy-egy,
indákkal kerített medaillon, melynek feliratai:

„Nihilque erat in templo quod integeretur auro
sed et totum altare arculi textit auro.” (Reb. 22)

(északi oldal)

„Facies et altare de lignis setum”. (Ex. 27, 1)

és

„Et altare aureum, in quo aduletur incensum”
(Levitici 40, 5)

(déli oldal)

Az említett „fát és aranyat” — az oltárépítményre vonat-
kozálag — szó szerint kell érteni. Az oltár főemeletét az
oltárképet és az oldalfülkét keretező hatalmas oszlopok
tagolják; A külső csavart oszloppár⁵ szögben állított bázis-
son erőteljesen kilép, a két belső sima oszlop között a
Portiuncula-kép: a térdelő stigmatizált rendalapító a
felhőkben megjelenő Krisztustól Szűz Mária ajánlására
elnyeri a Portiuncula búcsút. Az oszlopok közötti fülké-
ben balra Szt. Péter, jobbra Szt. Pál. hatalmas szobrai
állanak.

Széles golyvázott párkány választja el az első emeletet
a hasonló tagolású, de ennél jóval szerényebb méretű
másodiktól. Közvetlenül a középső kép (Szentlélek meg-
jelenése) mellett Szt. Ferenc és páduai Szt. Antal, majd

a két külső szélén, a csavart oszlopok feletti ívelt oromzat-csonkokon, Ker. Szt. János és Szt. András nagy méretű szobrai láthatók. A felső párkány felett a harmadik emelet közepét fekvő ovális alakú kép alkotja (áldást nyújtó Atyaisten) gazdag oromzatos indakeretben, kétoldalt Szt. Klára és Szt. Erzsébet szobraival. Ezek mellett eredetileg még Szt. Bonaventura és toulousei Szt. Lajos püspök — azóta eltűnt — szobrai állottak. Az oltár csúcspontján Szt. Mihály; lába alatt — még középkori szárnyas alakban — a legyőzött sárkány. Az alsó és a középső oltárkép felett angyalpár tart egy-egy indakeretes címerpajzsot. A felső címermezőn a következő felirat:

„Non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.” Az alsón eredetileg a rend címere volt látható (1., 4. kép).

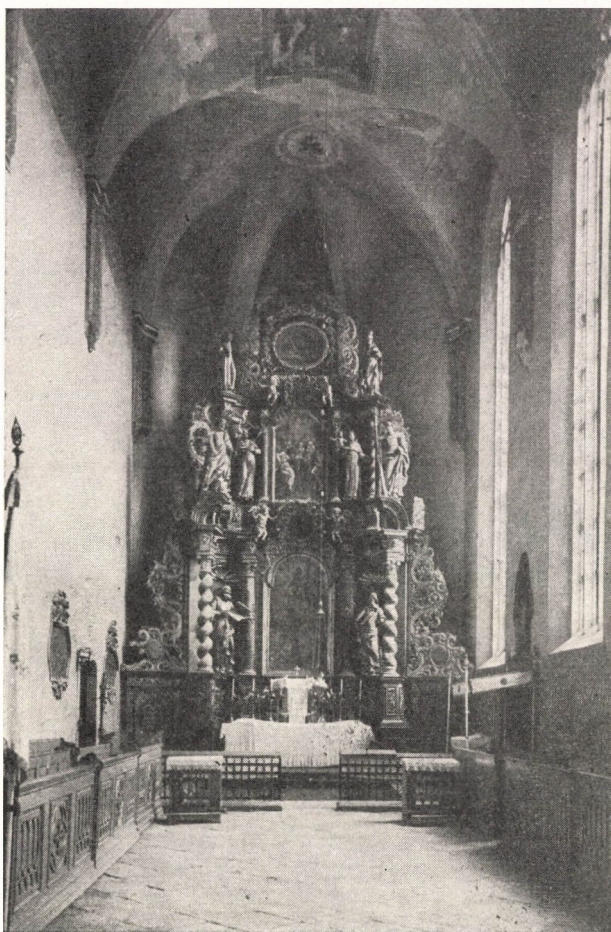
Az evangéliumi oldalon levő *Szt. Anna-oltár* a vele szemben állóval együtt a főoltár szerkezeti és díszítő elemeit szerényebb formában ismétli meg. Két emeletét hasonló párkány választja el. Az első emeleten oltárkép helyett szoborcsoport helyezkedik el: ülő Szt. Anna jóval kisebb méretű álló kis Szűz Máriával,⁶ kétoldalt csavart oszlopok között Szt. András és Szt. Sebestyén alakjai, középen családi címer. Az emeleten Szt. Klára képét Szt. Krisztina és cortonai Szt. Margit kisebb méretű szobrai kísérik. Felette címerpajzs, két oldalt egy-egy puttó. Az oromzaton Szt. Imre herceg alakja (2. kép).

Ezzel szemben a leckeoldalon a *Fájdalmas Szűz oltára*; középen Pietá-csoport,⁷ melyet a két Szt. István, az első vértanú és az ő neve után elkeresztelt első magyar király szobra kísér, az ívelt elválasztó párkányon családi címer s egy-egy puttó. Az emeleten páduai Szt. Antal képe Szt. Imre és Szt. László kisebb méretű szobrai kíséretében, fent a rend címere. Az oromsúcson Szt. József finom kis szobra áll (3. kép).

A *pócsi oltár* 1728-ban már készen állt, melyet 1729-ben „pictor Varadiense” megfest. Az oltár eredetileg a templom délnyugati oldalán állt a karzat alatt, csak 1957-ben került a szentélybe. Számos kegyoltárhoz hasonlóan külön állt, a templom bejáratához közel, a csendes ájtatoskodók számára. Mint ilyen, liturgiailag külön kis szívetet képezett, a korra oly jellemző kegyképtiszteletnek megfelelően és Mária-Pócs híres zarándokhely közvetlen szomszédságában. Kegyképe a híres pócsi Madonna kép számtalan másolatának egyike. Maga a kénoszlopos, tabernákulummal ellátott, egyemeletes retabulum szerkesztő elemei, akantusz oldaldiszei a nagy oltárok asztalos és ornamentalsfaragó mestereire vallanak. A faragott rámban közpén levő kegyképet lapos pilaszterpár keretezi, alatta erekléfyülke, fekvő női szent faragott alakjával.

Az oltáron ma álló szobrok már 1749-ben is ott voltak; kérdéses azonban, hogy eredetileg is ezen a helyen álltak-e. A túl nagyméretű puttópárt a nagy oltárok mestere készítette. A zárópárkány közepén trónoló Atyaisten, a lent álló ker. és ev. Szent János, a Boldogságos Szűz és pádui Szt. Antal kvalitásos kisebb szobrai egymással való tematikai összefüggése eléggé homályos marad.

A *szószék* eredetileg a szentély déli falánál, a Fájdalmas Szűz oltárához közel állt; csak az 1775-ös átrendezés folyamán került mostani helyére, a hajó északi oldalára, ahol a hozzá csatlakozó folyosó emeletéből közelíthető meg (5. kép). Így tehát az eredetileg oszlopon nyugvó belső feljáratú szószék külső feljáratúvá, függővé vált. A szószék átalakításánál feleslegessé vált maradványokból készült berendezési tárgyakat az 1775. évi lajstrom említi. Eredetileg a kosár és a hangvető körvonalai fedték egymást, most a hangvető jóval erősebben (azaz hat oldalával) lép ki, mint a csak öt oldalúra megcsontított kosár; a két körvonal már nem fedi egymást. Megmaradt a kosárhoz derékszögben csatlakozó feljárt korlátjának felső vége és a feljárt finoman faragott pilaszteres ajtaja, amely jelenleg a folyosóból a szószékre nyílik. A mellette látható indadisz-maradvány szintén csak másodlagosan került ide. A kosár alsó kalottaszerű végződését gyümölcsdiszeivel együtt mai formájában sem tartom eredetinek. Eredetileg a szószék a szentélyben jóval alacsonyabban állhatott; jelenlegi magasságát a hajótérben az emeletes folyosó szintje írta elő.



1. Nyírbátor, Minorita-templom; Főoltár

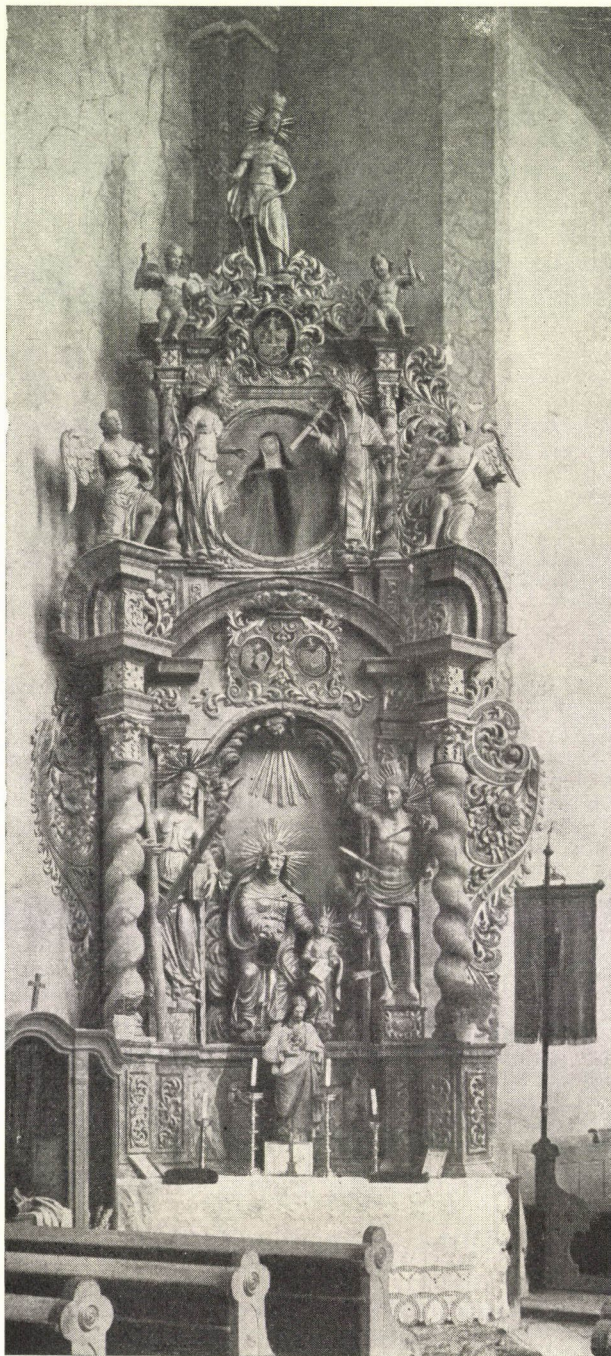
A sokszögű szószékkosár mellvédjét konzolon álló karcú csavart oszloppárok fülkékre osztják, ezekben a négy evangelista lendületes álló alakja. Felettük a kosár keskeny zárópárkánya látható. A hatszögletű hangvető sarokgyámjaiból tört vonalban magasan felívelő hatalmas szalagvoluták igazi szószékkoronát alkotnak. Gazdag akantusz dísz minden hézagot kitölt, bájos kis puttó-angyalok serege lebeg fönt, a korona tetején befejezésül az áldást osztó Krisztus finoman faragott alakja áll.⁸

A hatalmas háromemeletes, oldalbejáratú főoltárt addig kizárólag a lőcsei (levočai) ún. gimnáziumi (régi minorita, majd 1673–1773-ig jezsuita) templom főoltárával hasonlították össze: ez utóbbiban egy Engelholm Olaf nevű, idegenből jött szobrász és Beichel lőcsei asztalos közös művét vélték látni, és a templom egész berendezésével együtt 1675 körül datálták. A lőcsei jezsuita háztörténet azonban közli az elkészülés valódi dátumát: 1695-től 1700-ig. Valójában csak nagyjából hasonlítanak egymáshoz. A rideg fekete–arany színellentétre alapozott lőcsei oltár emeleti tagolásával inkább zárt retabulummal, arányai szerencsétlenek, egész megjelenése a magas gótikus térben nyomott: oszlopai még simák, szobrai kisebb méretűek. Ezzel szemben a meleg tónusú (barna–arany színben) nyírbátori oltár arányai rendkívül kellemesek. Tömör falsík helyett itt háromszög körvonalban fokozatosan keskenyedő, felszökő építmény; zártságát az előre állított csavart oszlopok lendülete és a mindent elborító indák vonalai lazítják meg. Az egyes emeleteken tömörített szobrok magassága arányosan csökken.

Ez a háromemeletes oltártípus először 1599-ben — még reneszánsz formákban — a müncheni Szent Mihály-templomban jelenik meg, majd húsz évvel később

a kölni jezsuita-templom gótizáló szentélyében: 1663-ból való volt a hannoveri piactéri templom hatalmas oltára, hamburgi szobrásznak műve; 1685-ben faragta Bartels a hildesheimi Szent András-templom nagy retabulumát, 1694-ben Gröninger dolgozik a paderborni jezsuita-oltáron (6. kép), társai a himmelspforteni és körbeckei főoltáron. Mindegyik háromemeletes, csavart oszlopos, gótikus szentélybe komponált későbarokk mű. Ilyeneket főképpen westfáliai katolikus, de ugyanakkor észak- és közép-németországi evangélikus templomokban is találhatunk.

A nyírbátori oltár egész felépítésével, szép arányaival, sűrűn felállított nagyméretű szobraival, ornamentikájával a westfáliai—Rajna-vidéki oltárookra emlékeztet. Abban



2. Szt. Anna-oltár



3. Fájdalmas Szűz oltára: Pietà a két Szt. Istvánnal

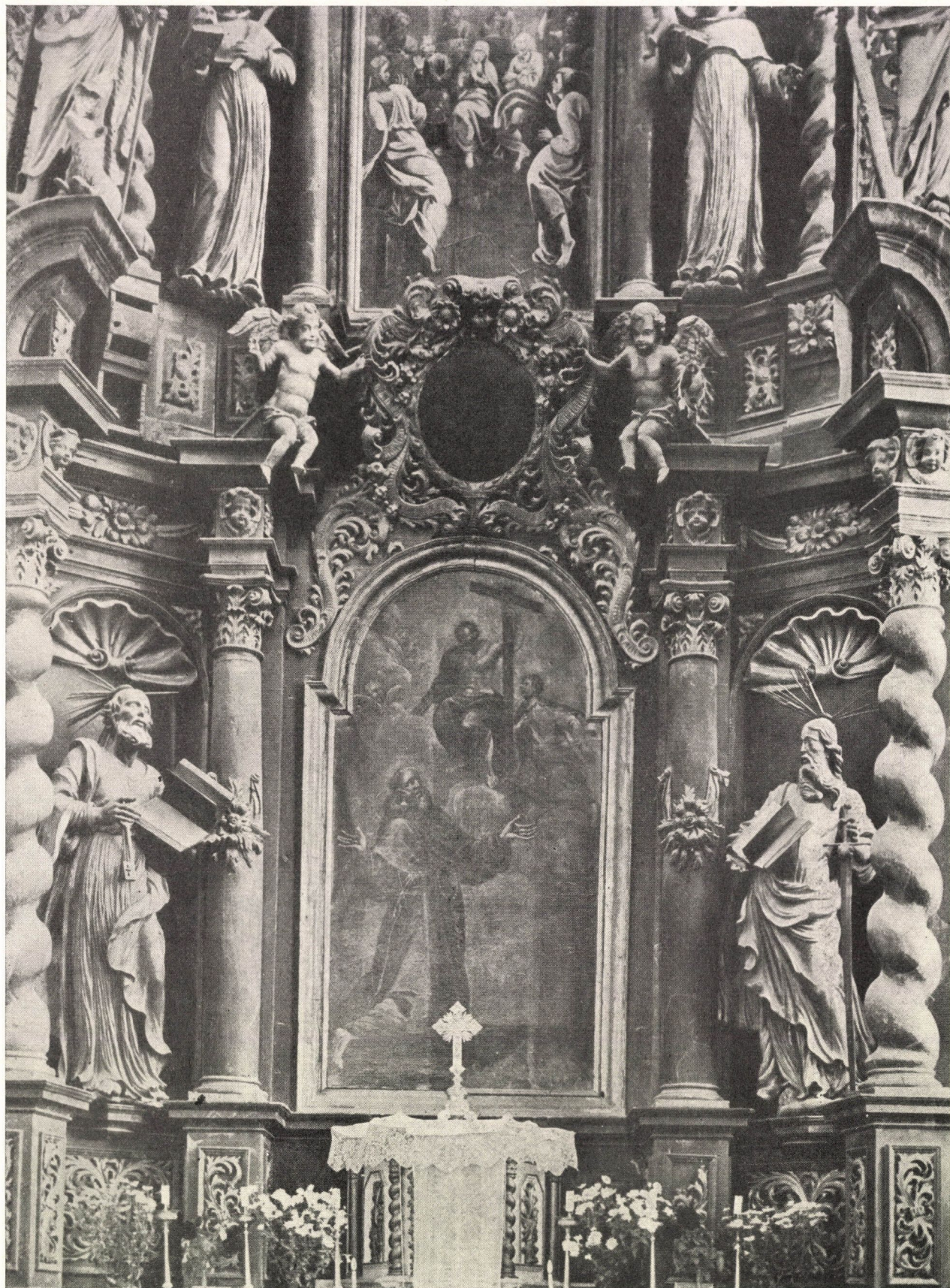
az időben a magyar minoriták löcsei és eperjesi házának hét tagja — köztük vezető férfiak — a rend kölni tartományából származott.⁹ Valószínű, hogy az akkor hazájukban virágzó, flamand hatásokkal átszőtt új művészi formákat ismerték, esetleg ottani mesterembereket is magukkal hoztak.

A tematika :

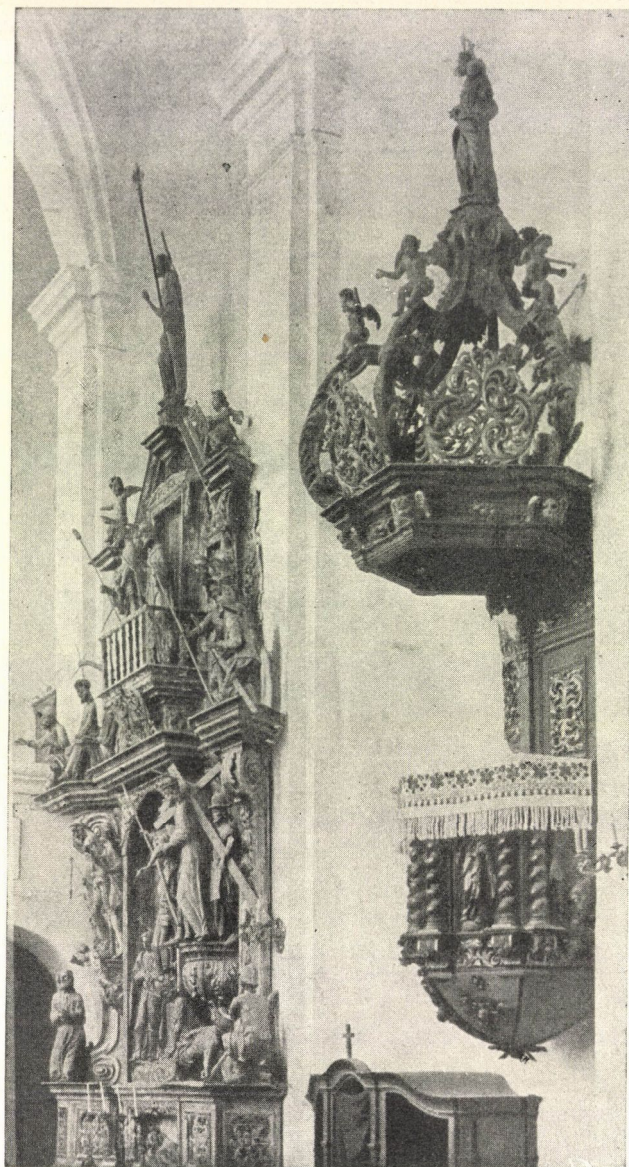
Az egész berendezés tematikája hatalmas teológiai program szerint készült el, szerzője maga Kelemen Didák volt. A templom, egyben a főoltár titulusa Sancta Maria in Angelis, vagyis Portiuncula (aug. 4); e híres ferenc-rendi búcsú elnyerését az oltár képe ábrázolja. Két oldalt Szent Péter és Szent Pál hatalmas alakja, felettük ker. Szent János, és a kelet apostola, Szent András szobra áll. A többi szobor ferences szenteket ábrázol, egészen fönt Szent Mihály, az igaz hit védője, a haldoklók patrónusa, az utolsó ítélet zászlótartója. A három oltárkép együttesen a Szentháromságot ábrázolja.

A Szent Anna-oltáron Szent András és a pestis elleni védőszent, Sebestyén között maga a Szent látható a kis Szűz Máriával.¹⁰ Éfelett Szent Klára képe két női szent között, az oltár csúcspontján Szent Imre, az alapító (Pexa Imre) védőszentje.

A Pietà-oltáron a Fájdalmas Szűz mellett¹¹ két oldalt a két Szent István, fölöttük páduai Szent Antal képe mellett Szent Imre és Szent László, az oltár csúcspontján Szent József szobra áll. Maga a Krúcsay-oltár egy keresztnak felel meg. A pócsi oltáron a Szűz Anyát a két Szent János és egy ferences szent kíséri. A szószéken a négy evangélista a Judex Mundi-val. Mindez összegezve:



4. A főoltár középső része



5. Szószék a Krúcsay-oltárral

magyar minorita program 1730 körül; egyes témái: Szentháromság, a Passio, Mária, az egyház, Szent Ferenc rendje, a magyar szentek.¹²

Ezt a tömör programot főképpen a szobrászat szemlélteti; mindenhol felismerhető történeti egyéneket ábrázol — seholsem a barokkban oly szokásos allegorikus személyeket.

A berendezés színezése

A magas fehér falak előtt az oltárok és a szószék élénk, de jól meggondolt színezése az egész térség egységes, ünnepélyes, egyben meghitt díszje. A főoltár és a mellékoltárok mind színben, mind formában teljesen kiegészítik egymást: az előbbinél a felépítés vöröses és zöld, az utóbbinál vörös és kék márvány utánzatban, a teljesen aranyozott szobrokkal és díszekkel ellentétben; csak a carnacio jelenik meg természetes színben. Ez a szerencsésen megmaradt eredeti aranyozás napfényben és gyertyafényben egyaránt csillog és vibrál a tompaszínű oltárfalak előtt.

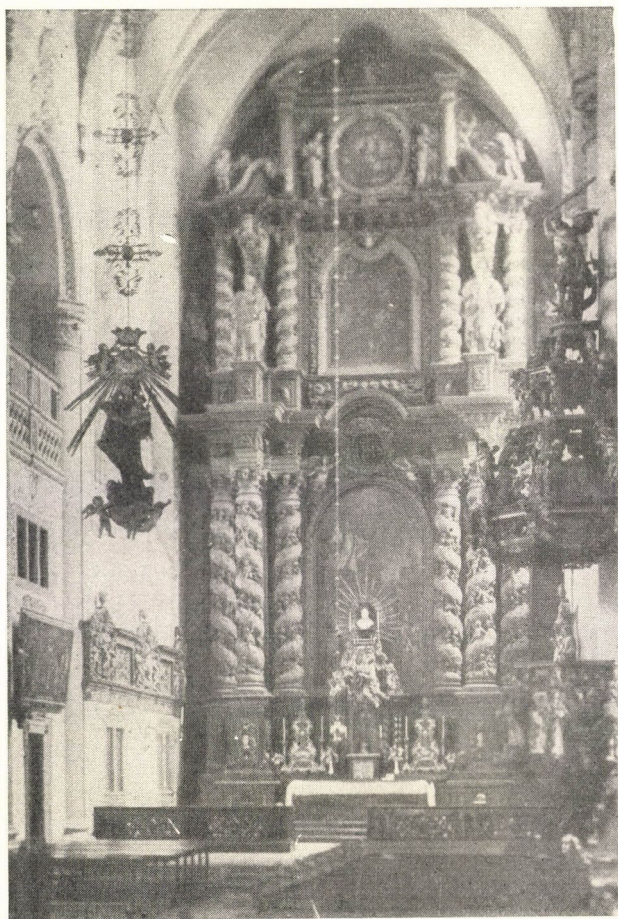
A szószékfülkék olivzöld, az oszlopok sötétbarna, az akantuszdíszek és az alakok aranszínben jelennek meg. A kosár alján levő gyümölcsdíszek élénk, természetes színűek.

A nyírbátori berendezés színezése teljesen korszerű volt. A tizenhetedik század első felében az oltároknál gyakran található fehér—arany szíkontraszt csak az északi országokban tartja tovább magát; míg délnémet és osztrák területen, valamint nálunk, ezt a század végén a fekete—arany szíkontraszt váltja fel (pl. Lőcse, Szent Jakab-templom). Ezt 1700 után ismét a barna—arany színezés, majd később a naturalisztikus rokokó kolorit követi. 1750 után — a fokozódó klasszicizálódással — újból fehér—arany szíkontraszt lép fel: a fehér faszobrot akkor alabástromszerűen csiszolják.

Tény, hogy a fából készült és faszobrokkal díszített barokk retábulumok nem mindig festett állapotban kerültek az oltárokra; gyakori eset, hogy a szerződés csak az asztalos- és a szobrász-munkákra vonatkozott, és a tárgy nyers állapotban kerültek szállításra, s így is állították fel őket.¹³ Festésük, aranyozásuk jóval későbbi időben került sorra, amikor ismét akadt mecénás, aki az aranyozás nagy összegét magára vállalta. Ez utóbbi a szobrásznak fizetett összeget gyakran felülmúlta,¹⁴ nagyobb méretű műveknél több ezer forintos kiadást jelentett.

Az ornamentika

Azt a tényt, hogy a XVIII. század első harmadában a berendezés a maga egészében, meg nem szakított munkamenetben, rövid idő alatt készült el, legjobban a díszítő elemek stiluskritikai megvizsgálása bizonyítja. Kétség-



6. Paderborn, X. Szt. Ferenc-templom. Főoltár

telenül ugyanazon — nyilván csak díszítményeket készítő — faragó kezéből került ki az oltárokat és a szószék hangvetőjét ékesítő gyönyörű lombdíszt és a finoman faragott nagyszámú oszlopöt.

A szimmetrikusan szerkesztett és ritmikus lendületben kanyargó oldalélektítmények feladata egy-egy retabulum falának keretezése, ugyanakkor annak a többiekkel és a térrel való összekötése. Szerkesztési főeleme a szalag, mely szélességével és erőteljes lendületével egyben mindkét célt szolgálja. Ezzel szemben a retabulumnak belső síkjain jóval lazábban képzett kisebb indacsoportok — akár keretező, akár térkitöltő szerepben — a régence felfogásának megfelelően még az oltár szerkesztő elemeit takarják el. A díszeknek ezt a kettős szerepét fővonalakban már az oltárok tervrajza, majd modellje jelölhette meg.¹⁵

Az ornamentika részletes kivitelezése az akkoriban elterjedt mintalapokból nyert ösztönzés alapján a faragó saját feladata volt, akinek stílusa, ízlése, motívumkincse, technikája nem volt ismeretlen sem a vállalkozó, sem a megrendelő előtt.

A főoltárt kétoldalt szimmetrikusan keretező díszítés többnyire egy-egy ívelt vonalban nehézkesen felkúszó nagy indából áll, mely az oldalbejáratok feletti pajzsok lombozatából bontakozik ki. Ez az erősen hullámzó, virággal és dús levélzettel gazdagított inda felfelé keskenyedve végül eléri az első emelet választópárkányát; lent tekintélyes szélességével teljesen elzárja a szentély falát.

A második emelet szintén ívelt vonalú, de jóval szerényebb oldaldíszítéssel részben eltakarják a szobrok. A harmadik emelet közepén levő képet gazdagon faragott, fönt oromzatalakú, széles lombkeret foglalja be. Ez alatt középen hasonlóan keretezett kisebb, majd lejjebb, az első emelet felett, nagyobb pajzs pompás akantusz- és szalag-ékesítéssel, kisebbfajta bimbókkal, virágokkal.

Hasonlók — bár kisebb méretűek — a melléoltárok díszei.

Itt az alsó emelet oldaldíszei hatalmas Y-vonalban kanyarodnak le dús levélzettel, kisebb-nagyobb virágok tömegével kitöltve. A felső emelet kisebb méretű indái C-alakú szalagcsoportokból indulnak ki. Mindegyik emelet felett pajzskeret, a felső oromzatban végződik (7. kép).

Ezenkívül a talapzatok, az oromcsomkok sík mezején egy-egy S-alakú inda, egy rozetta vagy virág, egyes helyen taeniával összekötött gyümölcsescsokor.

A Krúcsay-oltáron a földszinten Y-vonalban, az emeleten C-alakú szalagokból szerkesztett indák kizárólag oldaldíszként fordulnak elő. A horror vacui elleni harcot az oltár belső területén nagyobb méretű egyes virágok, levelek, festondíszek veszik fel.

A pócsi oltár oldaldíszei, technikája a többi oltárhoz hasonló.

A szószék ornamentikáját eredeti épségben már csak a hangvetőn tanulmányozhatjuk. Szerkesztő elemei hatalmas volutákban végződő száraz, amelyekhez egyes szétbontott levelek símulnak. Ezt a koronavázat szimmetrikusan elrendezett, kisebb C-alakú szalagokból fakadó akantuszlevélzet tölti be. Lapos faragása, arany színe egy-egy felette lebegő plasztikus, tarkaszínű gyümölcsescsokorral hatáson ellentétben áll. Hasonló, bár laposabb csokrok töltik be a szószéktest alsó mezeit. A mellvéden kevés az ornamens; annál gazdagabb lehetett az alsó ajtó, valamint az onnan kiinduló feljárati díszítése is. Ezeknek maradványai csakúgy mint a korona az oltárdíszek mesterének kezemunkái.

Az 1726-ban készült (és még a XIX. század végén ott levő), ma már nem létező, első orgona díszítményei is hasonlóak lehettek.

A nyírbátori ornamentikában egymás mellett elvont, azaz stilizált, ugyanakkor naturalisztikusabb elemek találhatók. Az előbbihez tartozik a felépítés és vonalvezetés fő tényezője, a nehézkes, széles, csíkozott szalag, amely itt már valódi indát helyettesít, gyakran már csigában végződik. Hasonlóan stilizált elemek az Y- és S-alakú indacsoportok, a taeniás virág-, il. gyümölcsescsokrok, a rozetták, a Krúcsay-oltár festondíszei és az erdélyi virágos reneszánszból származó csipkeshű háromszirmos virág.



7. Szt. Anna-oltár felső része

A naturalisztikus elemekhez tartoznak a honi flórából vett virágformák és az érett barokk főeleme, az *akantusz*.

Ez a legfontosabb ókori örökség az olasz művészet formakincsében sohasem szűnt meg létezni. Ezzel szemben az Alpoktól északra, így a magyar felvidéken is, az inkább honi levélzetből táplált gótikus indát a „Rollwerk”, majd vertmű, fülkagyló- és porcstílus elvont ornamentikája követte; csupán a XVII. század végén lépett fel ismét az akantusz. Akkor már az általánosan elterjedt grafikai művek (kül. a gráci festő *Echter*, az augsburgi szobrász *Unsel* és a bécsi asztalos *Indau* kiadásai) ezerféle más-más változatban a leveles indadísz hódító útját készítették elő. Ennek kivitelezése stukkóban éppúgy, mint fában és nemes fémben megtalálható. Legnagyobb szerepet az egyházi és világi berendezési tárgyakkal nyer. A műasztalosok és a szobrászok műhelyeiben a díszítő motívumot fából faragó mester most külön specialista lesz.

Sok változó hatás és átvétel mellett egyes vidékek mégis más és más részletformákat mutatnak. Így pl. feltűnik Csehország és a vele szomszédos bajor Oberpfalz ragaszkodása egy élénk, naturalisztikus, sokszor tektonikus keretet bontó pompás lomb-ornamentikához. Kisebbfajta levélzettel, nyugtalan vibráló felületekkel Graubündenben feltűnően sokáig tartja magát e stílus. Ezzel szemben délnémet és osztrák területen csupán a XVII. század végén lép fel, majd a finom franciás szalag- és rácsművel fellépő régence stílus felváltja.

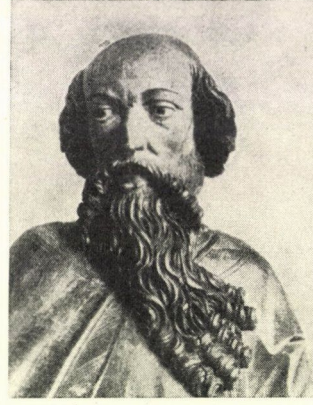
Közép- és északnémet vidéken azonban az akantusz-dísz feltűnően gazdag változatokban tovább is tartja magát; így Westfália, Hannover, különösen szász területen, rendszerint jól áttekinthető, szimmetrikus felépítésben sűrűn nőtt, néha kerekded kicsiny levelekkel. Ezenkívül az akantuszlombnak különösen híve az északi tengerpart, ahol Hamburgtól Kelet-Poroszorszáig haladt,



8. Szűz Mária
az Anna-oltárról



9. Szűz Mária
az Anna-oltárról



10. Freiberg, dóm:
Szt. Pál



11. Nyírbátor :
Szt. Pál

mint az evangélikus szószékkoltárok, az orgonák¹⁶ és az epitáfiumok díszítő eleme.¹⁷ Maga Hamburg és Danzig nagy műhelyközpontok: innen a stílus tovább terjed Svédországba, Dániába, majd Norvégiába, ahol páratlan változatosságban egészen a XVIII. század végéig él. Időrendbeli fejlődését nézve az akantuszinda a XVII. században inkább naturalistikus felfogásban lép fel; a természet szerű növényi momentumát mutatja, az ezer hajlásban burjánzó indák játéka áttekinthetetlen, a sűrű lomb széles-karéjú, spirálszerűen kifelé tekert levelekkel, bimbókkal telt. A technikai kivitelezés erős fény-árnyék hatást keltő és plasztikus. Ezzel szemben a XVIII. század első harmada elvontabb, stilizáló felfogásban a formák megnyúlnak, meglazulnak, megritkulnak, a kidolgozás inkább a festőies hatást keresi; ugyanakkor síkszerűvé válik. Akkor sok helyen a vékony indát már a „nehéz észak-német szalag” helyettesíti. Ide tartozik teljesen megfelelően a nyírbátori ornamentika. Laza felépítésű, síkban elrendezett áttört levélzete már más, mint a mozgalmas, dúsan burjánzó, plasztikus löcsei lomb a tekercsekből kicsavart függelékeivel együtt (mintáját l. *Stumm-Rothe*, i. m. Indau metszete). Ugyanakkor a nyírbátori lomb hangsúlyozott, széles szalagával távol áll osztrák kortársaitól, a finom, kecses „Laub- és Bandlwerk”-ornamentikájától.



12. Diessen, egyházatya

A löcsei mester stílusa

A löcsei mester még a késői barokk szobrászat monumentális, patetikus stílusát képviseli. Súlyos, testes alakjai méltóságteljesek, reprezentatív jellegűek. Felépítésükben nyugodtak, mégis barokk dinamikával, lendülettel telítettek. Gesztusai, mozdulatai tudatosak, kifejezőek. Túlságosan nagyméretű attribútumait kecsesen fogják. Az arctípus alacsony homlokkal, mélyen fekvő szemekkel, a nőknél néha kerekded formában jelenkezik. A kifejezés mindenhol nyugodt és komoly. A mesternek jobban sikerült a jellegzetes idős férfi és női arc, mint az üde, szép fiatal vagy gyermek arc. Alakjainál általános a szimmetrikusan elrendezett, középen elválasztott hajviselet, csupán a különösen nagy gondnal faragott kis Mária szobor mutat korabeli női hajviseletet (8., 9. kép). Az idős férfialakok fából faragott szakállai nyilván középkori minta után tanult remekművek. Pál apostol hatalmas alakja nagy hatását annak az ellentétnek köszönheti, amely hangsúlyozott nehéz testessége és a redőszegélyek, a felborzolt szakáll élénk mozgása között áll fenn.

Szent Pál jellemét hangsúlyozó szakállát már 1500 körül a freibergi dóm életnagyságú faszobra mutatja; érdekes ennek a nyírbátori fejjel való összehasonlítása (10., 11. kép). Eltekintve a gótikus mester jóval bravúrosabb technikai felkészültségétől, pontosabb plasztikus részletfaragásától (dugóhúzó szerű végződések), a löcsei barokk kori mester mégis hasonló hatást ér el, habár kevesebb részletezéssel, valamint festőibb kezeléssel. Hosszú szakállá közelebb áll a freibergihez mint barokk elődei jóval viharosabb, nyílt körvonalú szétszaggatott szakállaihoz (l. Schwanthaler: St. Peter a. Hart, és Borbála-csoport Schalchen-ben. *Vö. Guby, R., Die Kunstdenkmäler d. oberöst. Innviertels*. 89. és 90. sz.). Ezt a bensőséges rokonságot a gótikus fafaragással még jobban érezzük, ha a nyírbátori Szt. Pál fejet szakállas rokokó fejekkel hasonlítjuk össze, mint pl. Dietrich diesseni (1738) vagy Zimmermann a „Wies”-ben álló impozáns egyházatyákkal (12. kép), ahol a szakáll már nem zárt egység, hanem lángszerűen cikázó, nyugtalan vonalú hajfürtök rapszódikus játéka.

Szent Péter az ikonográfiától előírt arcvonásokkal, homlok- és oldalhajfürtökkel, rövid körszakállal jelenik meg. Lendületes testtartásának, redőmozgásának megfelelő klasszikus szépségre törő, bensőséges pátosszal átfűtött, lángoló feje. Tágranyílt szeme felfelé tekint. Hasonló fejtypust és kifejezést mutat nem sokkal korábban a görlici gyóntatószéken álló Szt. Péter-szobor, Permoser tanítványának, Rodewitznak a műve.

Szobrászunk anatómiai képzettsége azonban korához képest nem kielégítő: leggyengébb szobraihoz tartozik Szt. Sebestyén merev, száraz kifejezésű, arányokban is

elhízázott alakja. Kontraposztos felépítése szögletesen behajlított, emelt jobb és lefelé kötött bal karral szórványosan már 1500 után is fellép, de általánossá a XVII. századtól kezdve válik, s így tartja magát a rokokó dinamikusan forgó típusának megjelenéséig. Hasonló merevség érezhető az angyaloknál, amelyek nehézkes felépítésükkel, furcsa alakú rövid szárnyaikkal, közömbös arc kifejezésükkel már nagyon késői, szegényes leszármazottai a Ponte Sant' Angelo híres égi társaságának.

A Pietà-csoport anatómiai és statikai helyzete sem kielégítőbb. Krisztus holttestét nyilván a mester sajátkezűleg mintázta, mint ahogy ezt a test részletes kidolgozása, az arc finomabb, nemesebb vonásai mutatják. Azonban az egész szobor tektonikus felépítése bizonytalan marad, ennek főoka a Fájdalmas Anya bizonytalan ülése (13. kép), ugyanilyen a szemközti oltáron Szent Annáé is. Ezzel szemben szilárdabb az álló szobrok kontraposztos felépítése. Néhányan közülük finom lendülettel egymással szemben állnak, mint a két ferences szerzetes a főoltár második emeletén, a két Szent István, fölöttük Szent László és Szent Imre és velük szemben a két női szent. A legfinomabb szobrok egyike Szent József lendületes alakja (14. kép).

A redőkezelés mindenhol a kontraposzt kihangsúlyozásának szolgálatában áll: míg a pihenő láb körül szorosan feszül a ruha, addig a támasztó lábat párhuzamosan lefelé futó finom redők takarják. A kabát rendszerint a pihenő lábat vagy az egész alsó testet lendületesen veszi körül. Ilyen redőkezelés a XVIII. század elején sok helyen található, így a párhuzamosan futó chitonszerű redőket a korabeli irankóniai Szent Walburg-szobor (15. kép), a waldsasseni Benedek-oltár és a hesseni Engelthaltan 1731-ben készített főoltár hasonlóan mutatja. Mesterünk szeretettel használ hatalmas redőhurkokat mint keretező vonalat, legjellemzőbbek reá azonban a koncentrikus körökben futó, a mell kidomborítására szolgáló redővonalak.

A Krúcsay-oltár mesterétől eltérően a lőcsei szobrász alakjait — a szerzetesruháktól eltekintve — inkább eszményi, arany színű ruhákba öltözteti. A magas derék már fellép a XVII. században, de 1730 körül másutt már csak szórványosan fordul elő.

Mesterünk statuáris felfogása, nehéz, kötött, hatalmas, súlyos alakjai, komoly, patetikus, egyben heroizáló előadásmódja az olasz hatás alatt levő kecses és mozgékony délnémet szobrászattól távol áll; mintái, rokonai inkább a németalföldi irányban dolgozó különböző észak- és közép-németországi mesterek, a westfáliai, hannoveri szobrászokörök között kereshetők.

A lőcsei mester keze stílusösszehasonlítás alapján még három más helyen mutatható ki. Mindegyik tárgyat csupán régebbi fénykép után ismerem; így méretet és közelebbi leírást egyikről sem közölhetek.

A felsőszajói (Vajiná Slaná) evangélikus templom egész szobordíszje mesterünk stílusát mutatja. Az ikonográfiai-lag érdekes oltáron más alakok között Mózes és Pál, fent az Atyaisten, akihez két angyalputtó a frigyládát viszi. Az oltárnak széles szalagon nőtt akantuszdíszje szintén a nyírbátoriéval azonos. A szószéken álló evangélisták domborművek. A faragott keresztelőmedencét négeralak tartja (a megkeresztelt pogányoknak akkoriban evangélikus templomokban is gyakori ábrázolása). I z és a Krisztus — ker. Szt. János csoport a tetején szintén mesterünk kezét árulja el.

A csütörtökhelyi (Spiš. Štvrtok) egykori minorita templomban a mester legalább a leckeoldali mellékoltár szobrai faragta. Lehetséges, hogy a többi oltár szintén tőle származik; ezt azonban — megfelelő fénykép hiányában — megállapítani nem tudtam.¹⁸ Az oltárok asztalosmunkája szintén közel áll a nyírbátorihoz. Schürer-Wiesénél az egész berendezés mint „Engelholm műhelyéből” való szerepel.

A podolini (Podolinec) plébániatemplom két kisebb tárgya mesterünkhöz szintén közel áll. Az egyik a volutás szalagkeretbe foglalt — nyilván kisebb méretű — bájos Mettertia-csoport (Schürer-Wiese No. 712) a Szent Anna és Szűz Mária között lépkedő, koronát viselő gyermek Jézussal, aki felett puttópár lebeg (16. kép). A három



13. Piétá-csoport



14. Szt. József

kör alakú szobrocskát láthatólag a mester saját maga külön szeretettel faragta. A női alakok fogalmazásukban, gondos részletes kidolgozásukban valóságos kis kabinetdarabok, fennmaradt művei legjobbjaihoz tartoznak. Nyilván körmenetre való hordozható csoport volt; nemcsak külalakja, hanem statuáris felépítése is arra vall. Mindhárom személy lendületes menetelésben jelenik meg; a mozgás motívumát erőteljes ritmusérzéssel s a köpenyek lebegésével hatásosan érzékelteti a mester. Itt ismétlődik a nyírbátori redőkezelés: a magasan övezett ruhák finom, párhuzamosan lefelé simuló redőkkel; a mell körül megjelenő kör alakú vonalak, a szimmetrikusan viselt vállkendők ugyanazok. A női típusok szintén a nyírbátoriakra emlékeztetnek. A Szent Anna-szobrocska a bátori Szent Anna közeli rokona; de azért, mert kisebb méretű és sajátkezű munka, felfogásban jóval finomabb ennél. Szűz Mária karcsú fiatal nő, fejformájában, testfelépítésében, egész magatartásában valami klasszikus arányérzés rejlik. Annál kevésbé sikerült a gyermek Jézus szobra. Már alakja nehézkes, nem gyermekes. Arcát a mester nyilván külö-



15. Mitteleschenbach: Szt. Walburg



16. Podolin: Mettertia-csoport

nösen jelentősnek komolynak kívánta jellemezni, ehelyett eldurvult az orr, az ajkak vonala ijesztően kiáll, a szem mintha borzalmat látna. A mesternek inkább idős férfiarc sikerült, a fiatal, a gyermekarc különös báját nem volt képes megeleveníteni.

Egészében a finom kis mű tanúságot tesz a szobrász komoly körplasztikai tudásáról, fejlett ritmusérzékéről, drapériakezeléséről, amellyel a három alakot oly ügyesen csoportba foglalja össze.

Mesterünkhöz közel áll egy ugyanott őrzött *Mária mennybemenetelét* ábrázoló faragott domborműves *antependium*: középen ovális babérlevél keretben felhők között angyalputtókkal a Szűz ősi Orans-testtartásban; kétoldalt hat-hat apostol tömörül össze. Az elrendezés ügyes, változatokban gazdag, külön-külön testtartással, gesztussal, egyéni arckifejezéssel. A mesterünk kör alakú szobraira jellemző nagy ívelt redővonalak itt is előfordulnak.

A mesterkérdéshez

Aki eddig a tárggyal foglalkozott, inkább helyi szobrászmesterre gondolt, főként azért, mert a két szobrász stílusát közismert más művekhez nem tudta kapcsolni; le is becsülték a nyírbátori szobrászok tehetségét, azért — így érveltek — nem is lehettek ők külföldiek, csak „vidékiek”, mert a bevándorolt külföldieket mind nagy kvalitású mestereknek képzeltek. Ez azonban adatanyaggal nem támogatott, elméleti elképzelésnek bizonyult.

A XVII. század második felében világi mestertől vezetett nagybbréretű szobrászműhely létezését Szabolcs és Szatmár vármegye akkori viszonyai mellett alig



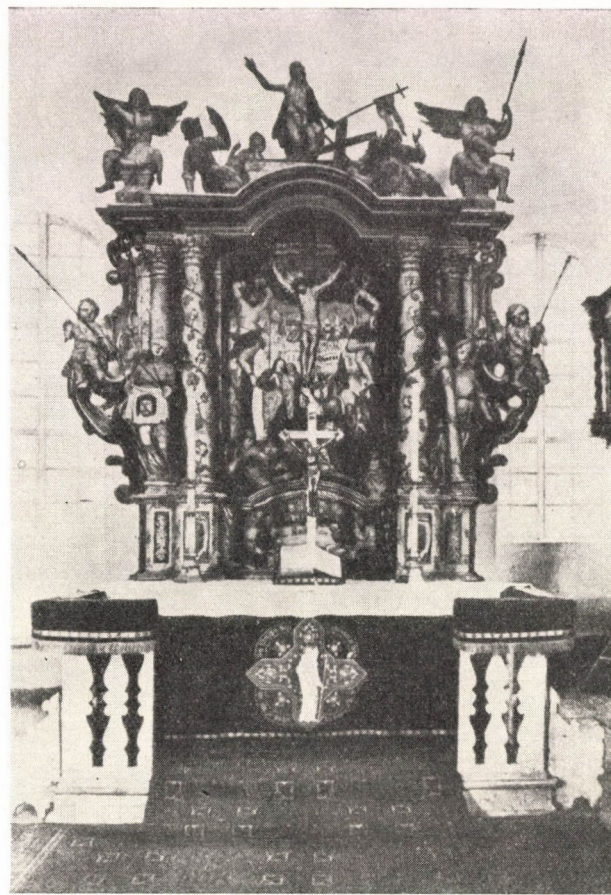
17. Sátoraljaújhely, egykori pálos-templom : Főoltár



18. Nyírbátor: Krúcsay-oltár



19. Liptse, Tamás-templom : Leichner-Epitáfium



20. Gusow, ev. templom : Oltár

lehet feltételezni. Mindenféle katonaság átvonulása napirenden volt. A hadisarcok, súlyos adóztatások, a 150 év óta fennálló bizonytalanság a vármegyéket, városokat, községeket, egyházi gyülekezeteket koldussá tette. Hol lett volna mecénás? De mire is kellett volna?

Ahol egyáltalán nyugodtabb viszonyokról és így folyamatos vallásgyakorlatról lehetett szó, ott fafaragókra, képfaragókra már régóta nem volt szükség. Hiszen ez a terület majdnem egészében színeformátus lett: a református templom — többnyire a község régi, középkori temploma — berendezését: beépített fakarzatot, szószéket, úrasztalt, papiszéket, padokat, ezt mind helybeli ácsmester készítette: a szószék gyönyörűen díszített koronáit, a papiszék felső ékesítését szintén ő faragta.

Alakos fa-szobrokat azonban itt nem rendelt senki — miből élhetett volna ez a feltételezett „helyi” műhely? Hol is tanult volna?

Ezért az erre a vidékre letelepülő szerzetesrendek szobor és kép-megrendelésnél felvidéki vagy külföldi művészekre voltak utalva, míg az arcularius munkát rendszerint saját műhelyükben végezték.¹⁹

Már a gótikus szárnyasoltár „a mű” az asztalos (arcularius), a szobrász (statuarius) és a festő (pictor) együttes műve; a három közül az egyik mint a munkálatok vállalkozója szerepel: ez rendszerint a szobrász, néha a festő volt; volt olyan művész is, aki egyszemélyben faragott és festett (Mulscher, Witz, Pacher, Huber). A különböző szakmák határait a céhek pontosan körülírták.

A középkori oltár kisebb vagy nagyobb méretű mobilumot képezett; tervrajza rendszerint a vállalkozó mestertől származott. A barokk korban a műhelymunka még több külön szakmába ágazik el. A barokk főoltár a belső tér el nem mozdítható zárófalává válik, míg végül nyílt

oszlopállásával, szabadon a térbe kilépő szobrokkal teljesen beleolvad a belső tér egységes felépítésébe.

A barokk oltár megrendelésénél gyakran a következő munkamegosztás történt: a szerződésben említett tervrajz külön kézből származott; annak alapján kisméretű modell készített egy műasztalos, esetleg az oltár felépítője; rendszerint ő vagy a szobrász mint vállalkozó szerepelt; egy külön fafaragó faragta az oszlopfejeket és a díszeket, majd egy festő vagy aranyozó megfelelő színézzel látta el a nyers szobrokat és minden egyéb felületet; végül a liturgikus szempontból legfontosabb oltárrészt, a képet, gyakran más helyen lakó képirónál rendelték.

Rendszerint az egész oltár a vállalkozó műhelyében készült el, s innen kész darabjait sokszor távol eső helyre szállították.²⁰ A felállítási munkában, ha szerzetes templomról volt szó, gyakran a kolostor saját asztalosa „conventio”-ban vett részt.

Így volt ez Németországban, Ausztriában. Magyarországon azonban különös volt a helyzet. Mint már említettük, a reformátussá vált területekből a faszobrászat teljesen kiszorult, ezzel szemben vegyes felekezetű vagy evangélikus vidéken tágabb munkakör kínálkozott. Különösen a felvidéken, mint faanyagban bővelkedő vidéken, a XVII. század folyamán még léteztek nagyobb szobrászműhelyek, így Kassán, Eperjesen s főként Lőcsén. Ezek megüresedtek a hetvenes—nyolcvanas évek villongásai következtében. A XVIII. század elején Lőcsé város tanácsa Bécs felé folyamodik mindenfajta mesterember küldése ügyében.²¹ Iparoscsaládok ki- és bevándorlása, messzeföldről jött idegenek beházasodása régi helyi iparoscsaládokba a Nádasdy-összeesküvés napjaitól a szatmári békéig napirenden volt. Az idegen katonasággal, a szerzetesrendekkel is bejöttek külföldi mesterek, a



21. Beilstein: Krisztus az Olajfák hegyén

hazai műhelyek fiataljai viszont bádeni Lajos és Jenő herceg zászlaja alá siettek harcolni.

Néha előfordult, hogy szobrászok hiányában a helyben maradt asztalosmesterek szobrászati megrendelést is mertek vállalni.²²

Elkerülhetetlen volt azonban, hogy az újonnan bevándorolt mesterek a felvidéki középkori szobrászhagyomány hatását ne érezzék. Mindenhol láthatták a megmaradt középkori szobrok fogalmazását, bravúros faragási technikáját. Ezen keresztül az új mesterek — anélkül, hogy tudták volna — a magyar szobrászathoz közeledtek.

Nemcsak Szepes és Sáros megyében, hanem Gömör, Torna, Borsod, Zemplén, Hont és Nógrád megye területéről is több és több megrendelést kaptak a felvidéki mesterek. Egyrészt sok evangélikus templom nyert új berendezést, másrészt a rekatolizálás menetében a reformátusoktól visszavett üres templomok részére számos új oltár készült. Más esetben a kisméretű régi katolikus templom nagobbításával vagy teljesen új templom felépítésével több oltár, nagyobb orgona stb. felállítása is szükségessé vált. Végül megfelelő mecénás esetében — helyenként már csupán az új ízlés kedvéért is²³ — történtek megrendelések.

A nyírbátori berendezés mellett fennmaradt írott forrásokból tudjuk, hogy készítője egy eperjesi és lőcsei

szobrász; ez utóbbi segédjét és asztalosát is magával hozta, tehát nagyobb műhellyel rendelkezett. Nevüket, mivel a számadási könyv nem nevezi meg, másutt kellett keresnem. A lőcsei városi levéltár (Levoče Okresný archiv) anyagáról már a Hajnóczytól készített rendkívül gondos katalógus regeszta-szerű leírásával szerencsés áttekintést nyújtott; ezenkívül néhány, e katalógus alapján kikért és ott készített filmmásolat²⁴ is segített. Ezeket kiegészítette néhány, az Országos Levéltár különböző anyagai között talált adat. Mindezt összevetve, az akkori lőcsei helyzetről a következőt mondhatjuk:

1695 és 1700 között az ottani jezsuita (régí minorita) templom teljes berendezését helyi mester készítette. Az oltárfalakat a svéd származású „Laurentius Oleff” (Olaf), a rendház asztalosa, egy városi mesterrel együtt készítette. A szobrász szintén városi, lőcsei mester volt.²⁵

1700 körül *Strasser Lénhardt* lőcsei műasztalos *Grosz János* ottani szobrásszal együtt a tokaji plébániatemplom számára egy főoltárt készített, amely azonban nem került oda, hanem, nyilván a szobrász időközben bekövetkezett halála miatt, 1731-ben még befejezetlen állapotban a lőcsei műhelyben állt. Egyelőre feltehető, hogy a jezsuita templom szobrai is *Grosz János*, régi ottani szobrász család sarja, készítette.

1702-ből már két újonnan bevándorolt szobrászmesterről maradt adat; egyikük már polgárjogot is nyert, neve: *Strecius János*.²⁶ Élégge szorult anyagi helyzetben lehetett még akkor: legalább erről tanúskodik a nehézkes írással aláírt elismervény, mellyel a sárospataki (elpusztult) első barokk főoltárra felvett előleget nyugtázza. A mester még 1711-ben élt.

Rokona, nyilván fia, *Strecius János György* vezette tovább a műhelyt, amely alatta számos megrendelést nyert. A mester életéről sok adat maradt fenn. Mivel



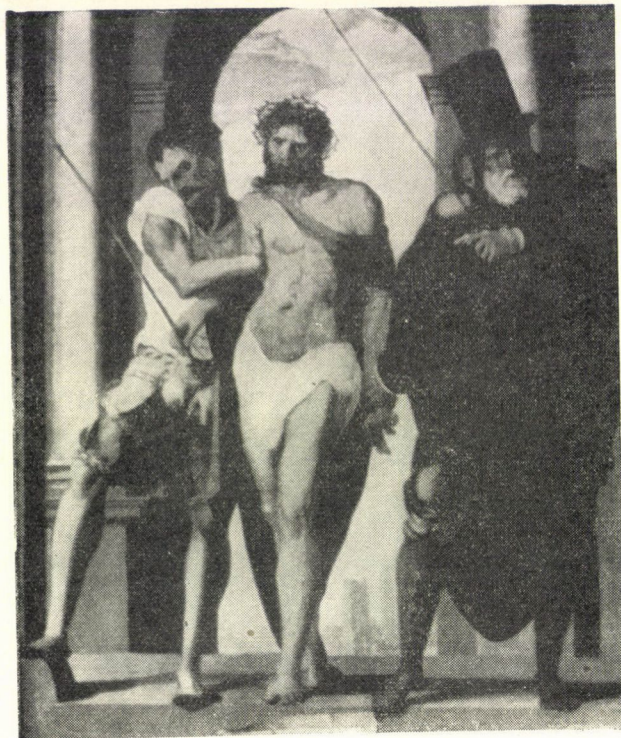
22. Chemnitz: Ostorozás



23. München, graf. gyj.: Hausbuchmeister



24. Beyghem: Táblakép



25. Kastell Mheer : J. Swart van Groningen



26. Lanrivain, Bretagne. 1548

bevándorolt, neo-civis, labanc magatartása nem lephet meg bennünket. Fiatal korában — 1702 előtt — kilenc éven át a Caprara-féle lovasezredben szolgált. 1702 körül löcsei polgár lett, de aktív labanc magatartása miatt sokat kellett szenvednie a szabadságharc éveiben. A szatmári béke után természetesen sorsa igen megjavult: 1715-ben Lőcsén szenátor, 1725-ben már tekintélyes vagyonnal is rendelkezett. Rokonságba került a löcsei Reményik-, Stempel-, és a Kramer-képipró családdal. (OL: NRA. f. 1222/2; 1221/21.)

A mesternek virágzó műhelye lehetett, konkurrencia alig akadhatott a városban; nyilván ő a Demkónál²⁷ az 1720-as évre feltüntetett egyetlen löcsei képfaragó mester. Úgy látszik, hogy emiatt és a sok megrendelés miatt gyakran akadtak nehézségek.²⁸ A nála megrendelt munkák között a következőkről sikerült adatokat találnom: 1713-ban a gnézeni plébános szerződik vele egy Mária-oltárra, 1716-ban a rozsnói jezsuita házfőnök egy tabernaculum készítésére. Ugyanabban az évben a sátoraljaújhelyi pálosok szerződnék vele főoltáruk készítése ügyében²⁹ (17. kép). 1742-ben már nem élt a mester. Akkor már Köbbling János az egyedüli szobrászmester Lőcsén.

A Strecius családból még egy harmadik szobrász ismeretes: Strecius Ferenc. Őt Friedrich könyvében³⁰ mint híres szobrászt említi, aki 1724–1732 között az eperjesi ferences templom (elpusztult) főoltárát készítette. Ha Friedrich jól tudja a mester keresztnévét, akkor ez a Ferenc nyilván János Györgynek közeli rokona lehetett, aki vele együtt dolgozott. Azonban az is lehetséges, hogy hibás az idézet és hogy itt is Strecius János György egyik művéről van szó.

Mindezek után feltételezem, hogy Strecius János György a nyírbátori három nagy oltár és a szószék szobrásza. Ezt még ma nem tudom bebizonyítani. Annyi azonban biztos, hogy Kelemen Didák csak neves, ismert mesterre bízhatta azt a nagy és költséges munkát, mely annyira szívügye volt. Ő maga sokat megfordult Lőcsén és Eperjesen, az ottani helyzetet jól ismerte. Nagyobb műhelye pedig akkor Lőcsén csak Streciusnak volt.

Ehhez jön még egy kis adat: 1731. május folyamán a löcsei szobrász az oltárokat Nyírbátorba szállította. Útját — a nyírbátori számadáskönyv szerint — Tokajon keresztül vette. Ugyanakkor, 1731. május 14-én, a tokaji plébános írt Lőcse város tanácsának, hogy Strecius János György szobrászmester átutazóban benézett hozzá (Lőcse, vár. lt.).

Sajnos stílusösszehasonlítással sem vihetjük tovább a problémát. Az egyetlen megmaradt biztos Strecius-féle szobor a sátoraljaújhelyi Szt. Mihály-alak, témája és nehezen hozzáférhető helye miatt nem sokat segíthet.

Még bizonytalanabb a Krucsay-oltár mesterének azonosítása. Az eperjesi (prešovi) városi levéltár még nem hozzáférhető, nem is készült újabbkori anyagáról részletes katalógus. A löcsei levéltár iratanyagából tudjuk, hogy 1704-ben Eperjesen Horn János Frigyes szobrász és kőfaragó szerződött Faigenpucz szenátorral az ottani ferences templom számára készítendő Szt. Magdolna-oltár ügyén.³¹ A sátoraljaújhelyi pálos anyagból Güntzel (Gäntzel, Ginzl, Gintzl) János³² ismerkedünk meg mint eperjesi szobrásszal (1733). Rokona, talán fia lehetett Güntzel Albert, aki 1733. október 27-én Eperjesen mint szobrász és laikus testvér a jezsuita rendbe nyert felvételt.³² Más szobrászról egyelőre nincs adatunk. Mivel pedig a stílusösszehasonlítás alapján kimutatható, hogy Güntzel hiteles sátoraljaújhelyi művei távol állnak a Krucsay-oltár stílusától, annak szobrásza talán maga Horn lehetett vagy pedig egy másik, ma még ismeretlen mester, aki 1700 és 1737 között Eperjesen működött.

A Krucsay-oltár

Egyházi sorrendben a templom második oltára, azaz első mellékoltára az ún. Krucsay-oltár³³ (18. kép). Eredetileg is a legelőkelőbb helyen, a szentély evangéliumi oldalán állt; csupán 1775-ben került mai helyére, a hajó északi falára; akkor a kriptákban felgyomuló talajvíz pusztítása Szobek házfőnököt az oltár és a vele

eredetileg szemben álló szószék szétszedésére és áthelyezésére kényszerítette.³⁴

Az oltár felépítése magas talapzaton emelkedő kétemeletes, feltűnően lapos retabulumfalat mutat; ezt mind a két emeleten pilaszterszerű, volutákban végződő, gazdagon díszített sarokgyám-pár³⁵ határolja. Ezek ugyanakkor a többrészes keskeny és szögletes, golyvázott, a felső emeleten oromcsomokban végződő párkányt tartanak; az alsón keretezett címetábla látható, családi címerrel, felirattal. A gyámok strukturális feladatukon kívül mindenhol a felettük, illetve alattuk levő Krisztus-alak kiemelését is szolgálják, amellyel egyetlenegy függőleges vonalban felfelé futnak.

A hasonló magasságú emeletek oldalait akantuszdísz keretezi. (Csak az egyik maradt meg.) A retabulumfal keskenyedése a felső emeleten az ottani szoborcsoportok szabadabb elhelyezése következtében nem tűnik fel.

Az oltár belső tagolásában a függőleges vonal uralkodik; ezt a sűrűn összetömörített szoborcsoportok még erősítik. A gondosan kiegyensúlyozott tagolás mellett a felépítés szigorúan szimmetrikus: középtengelye a háromszor egymás felett megjelenő Krisztus: a Golgotán, az Ecce Homo-ban és mint Feltámadó.

Hasonlóképpen a felső oromzat emelkedő vonalainak iránya kétszer ismétlődik a néző számára: az olajfák hegyén levő Krisztustól az ostorozott felé, a kigúnyolttól az Ecce Homo-ra emelkedik, a másik oldalon levő jelenetekkel pedig leereszkedik a szemlélet vonala.

Lent balra az olajfák hegyén imádkozó Krisztus kelyhet hozó angyallal, felette öblös konzolon³⁶ az ostorozás, az emeleten kétoldalt a gúnyolás és a tövisszorosítás, középen kiugró erkélyen az Ecce Homo-jelenet látható oldalt egy-egy, ablakból kinéző főpappal. Jobbra lejjebb a konzolon a keresztvitel, egészen lent a keresztrefeszítés. Az oltár közepén, külön keretben, az Ecce Homo-jelenet alatt a főjelenet: Krisztus a keresztfán, Szűz Máriával és Szent Jánossal; alatta predellaszerűen Krisztus a sírban. 1751-ben ezeket a nagyméretű, kerek szobrokból álló csoportokat egy domborműves jelenettel egészítették ki; ez a szarkofág alakú stípes homlokzatát díszíti. Az oltár csúcspontján a Feltámadott áll, tőle balra egy puttó szegekkel, jobbra egy másik a Veronika-kendővel.

Az oltár arányai, felépítése, tagolása, a szoborcsoportok elrendezése XVII. századi alapforma új fogalmazása. 1600-ban az erfurti dóm szentségháza még teljesen reneszánsz felfogásban két főemeleten hasonló szimmetrikus felépítésben számos — itt még domborműves — jelenetet foglal össze; hasonlóan ugyanott az evangélikus ún. „Kalmárok templomá”-ban 1625-ben felállított kétemeletes retabulum kilenc faragott jelenet tartalmaz Krisztus életéből. A danzigi (gdanski) János-templomban levő Zappio-epitáfium (1664) hasonló arányokkal szintén lent öt, fent három részes emelettagolást mutat.

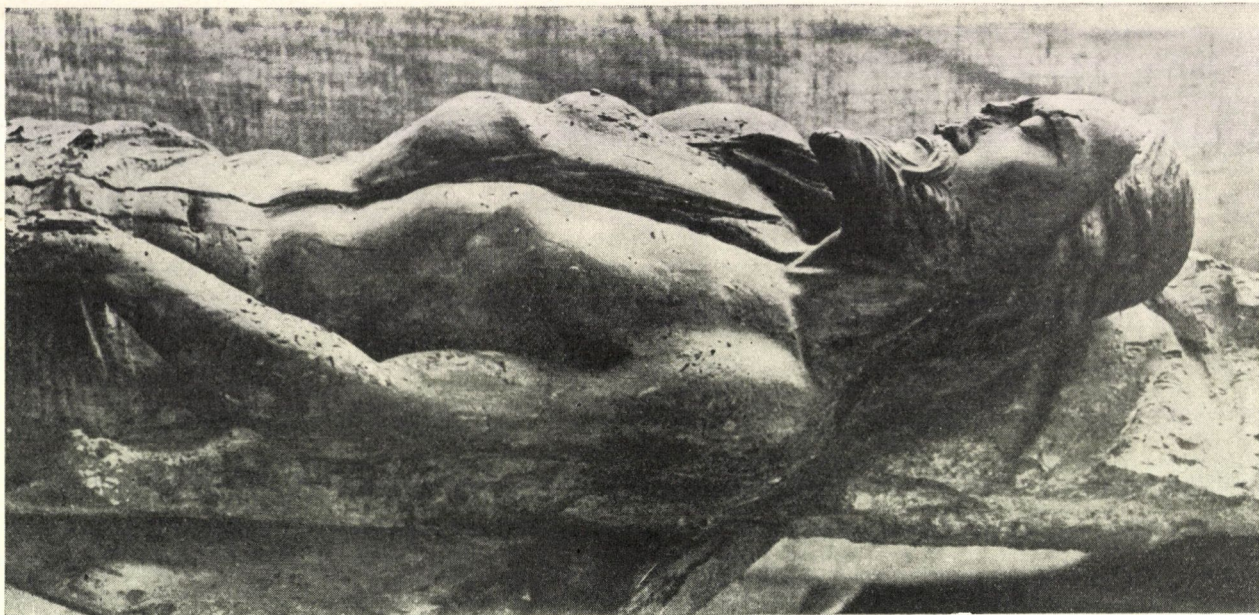
A Krúcsay-oltárra oly jellemző balkonjelenetnek is voltak előfutárai. Formailag a baluszteres mellvéddel ellátott balkon a reneszánsz és a barokk építészet egyik legkedveltebb motívuma; ezt különösen az építészet elméleti tárgyaló grafikai művek terjesztették; megjelenik diadalkapuknál Ammantól Rubensig, de még Fischer von Erlachnál is; Magyarországon a Krúcsay-oltárral egyidőben a debreceni Szent Anna-, majd a kecskeméti piarista-templom homlokzati kiképzésénél is. A XVI. századtól kezdve a balkon-motívum szórványosan oltárokra és epitáfiumokra is előfordul: pl. az augsburgi monogrammista Z. S. oltártervrajzán (Nürnberg, G. N. M.; 1. Kunstchronik 1957. III.) és 1612-ben a lipcei Tamás-templomban függő Lechner-epitáfiumon (19. kép). Mai itt is megtaláljuk az ablakból kinéző félalakok motívumát, amely a németalföldi reneszánsz festészetből és grafikából ered. Ikonográfiai az erkély a jelenetnél szintén korán kimutatható. Már egy XV. századi Ecce Homo-rajzon (München, graf. gyűjt.) a jelenet helye egy kiugró emelvény, alatta a tömlőc félköríves boltozata. Nyilván a passiójáték hasonló színpadot használt. Ilyen emelvény még kétszáz évvel később a kismartoni Ecce Homo-stáció színhelye. Magas erkélyen játszódik a jelenet a varallói Sacro Montén, így ábrázolja Slanzovszky a prágai Károly-templomban, Neumann a poppelsdorfi



27. Herdringen: Eisenhoit-kereszt



28. Graz: Kálvária 1720. kr.



29. Nyírbátor: Krisztus a sírban

kálvárián, megtaláljuk Selmechányán, Eperjesen és a ferences kegytemplomban Mária-Gyüdön is. (Balogh J. szíves közlése.) A gráci Kálváriahegy balkonjelenete (1721) koronázza a pompás lépcsőfeljáratot; az alatta levő tömlőcboltozatból itt a félköríves templombejárat lett. Egy lépéssel tovább — kisebb méretben, síkszerű felépítésben — a Krúcsay-oltár középrésze áll előttünk: fönt magasan a balkonjelenet, alatta a félköríves fülsze, már mint a Golgota-jelenet kerete.

Azonban Nyírbátorban a motívumnak nemcsak formai és ikonográfiai, hanem liturgikus jelentősége is van; mint ahogy a barokk korban sokhelyütt az ereklyéjét ünnepnapon erkélyről mutatták, így a Krúcsay-oltár hangsúlyozott Ecce Homo-jelenete egyidejűleg eucharisztikus jellegű; általa ez a passió-oltár Corpus Christi-oltárává is válik.

Krisztus kínszenvedése, mint történeti jelenetekből álló ciklikus ábrázolás, egy oltár keretében általában ritka téma 1730 körül. Ahol a XVII. század első felében még sorozatos passió-jeleneteket ábrázolnak egy oltáron összefüggően, ott mint kisebb méretű domborművek, kerek szobrok kíséretében, jelennek meg. A XVIII. századi oltárokon inkább egy-egy misztériumot ábrázolnak. („Agonia Christi”, „Krisztus a börtönben”, „Az ostorozott Üdvözítő”, „Krisztus szent Sebei”, végül a trinitárius rend „Jesús Nazarenus”-ábrázolása.) E korban a ciklikus passió-jeleneteket a „keresztút”, illetve a „kálvária” formában adják vissza.

Ezenkívül ebben az időben válnak szokássá az oltároktól függetlenül felállított áhítatkeltő ábrázolások.

Mindezekkel szemben a Krúcsay-oltáron ábrázolt jelenetek sorrendjükre, kiválasztásukra való tekintettel még teljesen a későközépkori képhagyományt követik. Annak idején a gótikus retabulum szárnyaira inkább a történeti jelenetek sorozatai, míg magába az oltárszekrényekbe a kimondott kultikus ábrázolások kerültek (Burckhardt szerint „Existentia”-képek).

Azonban a Krúcsay-oltár mesterétől valami egészen újat kívántak: történeti jeleneteket — de áhítatos felfogásban; egyenletes értékű csoportok mellett egyesek kiemelését; összetömörítést a legszűkebb térbe — ugyanakkor cselekvés közben ábrázolt mozgó csoportokat; oktató autentikus tartalmat — végül a dráma megrázó főeseményeit; valóban új Biblia Pauperum-ot egy új nemzedék számára. Mindezt pedig olyan környezetben, amely százötven év óta a kálvinizmussal és a hasonlóképpen képellenes török hódítókkal való kapcsolata miatt a téma szemléltető ábrázolásától messzire került.

Ezenkívül 1700 után a személyek egyéni, arcképszerű ábrázolását, a különböző jelenetek lélektani motiválását kívánták meg.

Kisebbszámú kerek szobrokból álló csoportok már a XVII. században is előfordulnak az oltárokon mind katolikus, mind evangélikus templomokban; így pl. a már említett erfurti „Kalmárok temploma” oltárán (1625) négy domborműves ábrázolás mellett öt csoportos jelenet látható; 1670-ben a Derfflinger marsalltól felállított gusowi oltáron (20. kép) a zárópárkány felett a feltámasztás több alakú szoborcsoportból áll. Ezzel egykorú a grauhofi katolikus oltár: a kétoldalt elhelyezett nagyobb méretű Krisztus—Pilátus csoporton kívül fönt a párkány felett három kisebb méretű csoport található: kétoldalt a keresztvitel és a keresztfelállítás, középen pedig a levétel a keresztfáról.

Az általános fejlődés abban az időben a nagyobb méretű szoborcsoportok felé tart, amelyben élen járt a délnémet Züri és Schwanthaler szobrászcsalád; így a XVII. században folyamatosan előkészült a talaj a következő század híres csoportábrázolásaihoz, Donner, Asam, Brokoff műveire.

Ilyen tekintetben — 1731-es dátummal — a Krúcsay-oltár nagyméretű szoborcsoportjai teljesen korszerűek; az oltár különlegessége inkább az ikonográfia, a felépítés és a stílus terén mutatkozik.

A Krúcsay-oltár tematikáját, felépítését, stílusát és fogalmazását a híres bretagne-i kálváriákkal is sok közös vonás köti össze, melyeknek gazdagabb példányai a XVI. és a XVII. századból származnak.³⁷ Keletkezésük többnyire fogadalmakkal, bűn-engesztelésekkel vagy pestisjárványokkal függ össze. Ezek a hatalmas, sokszögű gránittalapzaton kimagasló Golgota-csoportok a zord északi vidék tengerparti dombjain messziről láthatók; talapzatukat nagyméretű, eleinte domborművekből, később kerek szoborcsoportokból álló passió-jelenetek díszítik; alakjai korabeli viseletben, hasonlóan komoly, szinte középkori fogalmazásban jelennek meg. A helyenként hibás arányok és a nehézkes, szögletes redőkezelés ellenére mind látomásszerű ábrázolások; bensőséges kifejezésük még ma is meggyőzően hat.

A Krúcsay-oltár egyes jelenetei:

Krisztus az Olajfák hegyén. Az oltárfal baloldali földszinti sarkában található csoport ma csak a térdelő Krisztus alakjából és a feléje hajló, kelyhet tartó kis

puttóból áll. Ez utóbbi az egyik öblös konzolhoz van rögzítve. Valószínű, hogy eredetileg még egy alvó tanítvány guggoló alakja a konzol alatti most feltűnően üresnek látszó helyet töltötte be, megfelelően a szemben levő csoportnak, s így ez a csoport is, a többiekhez hasonlóan, három szoborból állhatott.

A középkori ciklusokban rendszerint ezzel a jelenettel maga a passió indul. Ezenkívül a XV. század vége óta — akár domborműként, akár ember nagyságú szoborcsoportként — gyakran található mint különálló ábrázolás. Ilyen pl. a besztecebányai és a bécsi Szent Mihály-templom külső falánál álló csoport 1494-ből; hasonlólt Heller Jakab, a híres nürnbergi patrícius, Frankfurtban állíttatott fel; a leghíresebb, óriás méretű Getzemane-csoport 1512 óta a speiéri dóm-kerengőben emelkedett (Luther is dicséri; 1689-ben megsérült, 1793-ban végleg elpusztult). A XVII. századból is fennmaradtak hasonló ábrázolások (Würzburg, Conti-kápolna: Kern Mihálytól, továbbá a württembergi Kappel és Berg községben, ez utóbbi 1695-ből való).

A jelenet tartalma: Krisztus magárahagyottsága, szomorúsága, lelki harca a természet éjszakai csöndjében, a XVII. század gondolatvilágában és lírikus költészetében mély gyökeret vert³⁸; a jelenet elnevezése: „Not Gottes”, „Agonia Christi” fejezi ezt ki.³⁹ Ugyanakkor az evangélikus egyházművészetben az epitáfiumok egyik legkedveltebb témája volt; ezenkívül a német evangélikusok legjelentősebb templomában, a Bähr-féle hatalmas drezdai Frauenkirché-ben (1739) is egy nagyméretű Getzemane-csoport díszítette az oltárt.

Ezek azonban mind többalakú, tájképes háttérrel ellátott jelenetek. A Krúcsay-oltár szűkszavú, tömör ábrázolásaihoz hasonló, egy oltár keretében eddig másutt nem találtam, az oltár-ikonográfia legjobb ismerője, J. Braun sem ismerte, ahogy azt annak idején velem írásban közölte. Megmaradt ugyan egy érdekes kis csoport a Rajna-vidéki Beilsteinban: rokokó konzolon összekulcsolt kézzel térdelő Krisztus, felette felhőkből leszálló angyal (1,05 m). A leírás a topográfiában kiemeli, hogy itt a barokk formaképzéssel szinte gótikus kifejező erő párosul. Sajnos, a szobor mai helyzetéből már nem állapítható meg, hogy eredetileg különálló csoportnak készült-e, vagy esetleg, a nyírbátoréhoz hasonlóan, egy oltár keretében állt (21. kép).

Az ostorozás. A szörnyű jelenet mint hármass csoport a baloldali öblös konzolon nyert helyet. Láthatatlan oszlop előtt a szenvedő Üdvözítő; ruháitól megfosztott alakja hátrakötött karokkal, szenvedésében, mély bánatában⁴⁰ szelíden lehajtott fejjel áll. Kétoldalt lábujjhegyen meztelán, korabeli polgári viseletben, fejükön kalappal állnak a príbékek.⁴¹ Okos arkifejezésük, hideg tekintetük, rugalmasan emelt ostoruk nyíltan mutatja, hogy szörnyű feladatukat tudatosan, gonosz örömmel hajtják végre.

Az ostorozás ábrázolása a X. század óta fordul elő, egyike a legfontosabbaknak a középkori passiójelenetek közül; ott is található, ahol csak három-négy jelenetre szűkül a ciklus (pl. casulakereszteken); tematikájával az önsanyargatás és az önmegtagadás jelképévé válik; mint ilyen, gyakran a ferencesek körében szerepel. Általában két típust különböztetünk meg. A korábbi bizánci eredetű: ennél Krisztus az előtte álló oszlophoz van kötve, így még a XIV. században általános, a XV. század első felében még gyakori (l. nálunk pl. a csegöldi, s a szepeshelyi oltáron). A másik, nyugati típusnál Krisztus hátrakötött kezekkel az oszlop előtt áll; így adja vissza a későgótika, a reneszánsz, majd a barokk kor (pl. Ghiberti, Donatello; a magyar táblaképek közül a káposztafalvai, a leibici, a dovalói, az okolicsnói oltáron).

Maga a téma a művészeknek alkalmat adott tér, anatómia és testmozdulatok ábrázolására; ezenkívül mind a képzőművészet, mind a kifejelett passiójáték a jelenet komor drámai hangulatát, szenvedélyességét, éles lelki ellentéteit különös szeretettel használja fel. A XVII. században a jelenet gyakran szerepel az oltár és az epitáfium szobrászatában.

Nagyméretű különálló szobrok, ill. csoportok is már elég korán jelennek meg. Ilyen az Einbecki Konrád embermagasságú kerek szobra a hallei Móríc-templomban és a



30. Leisnig, ev. templom: Oltár

száz évvel későbbi 3,6 méter magasságú, egyetlenegy hársfatorzsból faragott érdekes chemnitz-i csoport (22. kép). 1604-ből való Adrián Vries nagyméretű bronz-csoportja a sziléziai rotzürri templomban. A Krúcsay-oltárral egy időben Permoser az ostorozott Krisztusról két kőszobrot készített a drezdai Hofkirche számára (1721 és 1728). Attól kezdve az ostorozott Krisztus nagyméretű szoboralakja mind a templomokban, mind különálló, útmenti kápolnáknak gyakorivá válik; ezek az ábrázolások helyenként félreértésből Krisztust az ostorozási magas oszlop helyett a legendás (apokrif) ún. „Carcer Christi”-hez tartozó alacsony oszlophoz kötve mutatják.

A töviskoszorúzás és a gúnyolás jelenete a retabulum felső, kiugró oldalrészén, szimmetrikusan egymással szemben nyert helyet. Mindegyik csoport hasonló formában az ülő Krisztust, egy előtte térdet hajtó katonát⁴² és egy álló másikat ábrázol.

Baloldalt a gúnyolás jelenetében Krisztus töviskoszorúval, ruhátlan felső testtel. Az álló katona emelt kezében vessző, a térdelő csúfolódó gesztussal, gúnyos, rút, fiatal arcvonásokkal.

A tulsó oldalon a térdelő katona a nádszálat Krisztus megkötött kezébe akarja adni, míg a másik, álló, páncélba öltözött, hosszú lándzsát tart. Krisztus bal vállát és alsó testét a palást szomorú mása, a vörös színű gúnyköpeny takarja.

Jellemző, hogy a szobrász, régebbi szokástól eltérően, a borzalmas koszorúzás fizikai fájdalomának ábrázolásától megkíméli a nézőt, inkább az Istenember mély megsértését, lelki bánatát akarja kifejezni.



31. Nyírbátor:
K. Szt. János



32. München:
K. Szt. János

A töviskoronázás, melyet Máté és Márk Krisztus elítélése után, János az Ecce Homo elé tesz, két ökeresztény ábrázolástól eltekintve, a művészetben csak a X. század óta tűnik fel, és csak 1300 után válik gyakorivá. Ábrázolását nem mindig határolták el a megcsúfolástól, amellyel a XIV. századtól kezdve gyakran egyetlenegy jelenetté vonták össze. A koszorúzás legkorábbi típusa álló Krisztust mutat; 1300 után a körülfogott ülő Krisztus válik általánossá. A késő-középkor drámai ábrázolásai az ösztönzést gyakran a passiójátékok előadásából merítették. Ezek mind inkább reális történeti, mint áhitatkeltő



33. Krúcsay-oltár

képek, ill. domborművek. A nagy mesterek azonban mély megilletődöttséggel a lélek csendes győzelmét emelik ki, így Dürer és Holbein metszetein, Grünewald fiatalkori, Tizian aggkori fogalmazásán (mind a kettő a müncheni képtárban). A barokk kor képzőművészetében a jelenet ritkábban fordul elő.⁴³

Az Ecce Homo. Krisztus „kiállításá”-nak csoportja a Krúcsay-oltáron hangsúlyozott elhelyezést nyert; fönt középen a megcsúfolás és a töviskoszorúzás között, függőleges irányban nézve, a Golgota és a Feltámadó között.

A pilaszteres gyámoktól keetezett retabulumfal a pretóriumot képezi: ablakaiból Annás és Kaifás komor képe tekint le. Díszes ajtókeret előtt, kiugró erkély szélén Krisztus áll, töviskoszorúval, palástban. Méltóságteljes alakja valóban az egész oltár központjává válik. Széliden lehajtott fejével, szomorúan tekintő arcával leköti a nézőt, s észrevétlenül belevonja a drámába. Baloldalt Krisztus mögött, profilban, a vadképű bakó fekete ruhás, sötét alakja. Pilátus ünnepélyes törökös öltözetben⁴⁴ könyörületes, mélyen megilletődött arcvonásokkal, élénk kézmozdulattal az ártatlan áldozat kímélésére szólít fel.⁴⁵

Itt az oltár általános figurális zsúfoltsága feltűnően meglazult. A jelenet különösségét, fontosságát a felette emelkedő oromzat s az alatta levő címerpajzs formálisan is kiemeli.

Az Ecce Homo-jelenet IX. és X. századi első szórványos fellépését hosszú szünet követte; csak a XV. századi részletező oltárciklusokban, s velük egy időben a bővített, nagyobb terjedelmű passiójátékokban, mint történeti jelenet lesz gyakori. Ezt a fellépést azonban a homiletikus irodalom előzte meg s készítette elő, amely már a XIII. század második felétől kezdve fokozatosan foglalkozott a témával.

Ábrázolása a művészetben a lelki drámában rejlő gazdag pszichológiai lehetőségei miatt különösen a XVI. század individualisztikus törekvéseinek felelt meg. (V.ö.: H. Baranyai: Der Krúcsay-Altar in Nyírbátor. Acta Hist. Art. VI. 3—4.) Akkor lassan már a jelenet régebbi diagonális felépítésű típusát a szemközti csoportosítás típusa váltotta fel. Mint a korábbi, ez is népies genre jelenetekkel folyton bővülő történeti kép. Emellett — kb. 1510 után — csak két vagy három főszemélyre összevont, inkább áhitatos képtípus fejlődött ki, mely magában, nem sorozatos ábrázolások között, jelenik meg. E típus a hamis ítélet mellett a legyalázást is hangsúlyozza, és nem annyira a néző értelmére, hanem inkább érzelmére appellál (23—28. kép).

A Keresztvétel jelenete⁴⁶ az ostromozással szemben, az oltár jobb oldalán nyert helyet: lándzsával, karddal felfegyverzett sisakos katona halad az élen. Utána a keresztfa felső végét jobb vállán hordozó Krisztus türelmesen haladó, magas alakja, csupán bal kezének halk intésével beszél. Csöndes, bensőséges kifejezésű arca lefelé tekint. Mögötte Kírénei Simon mint ácsmester jellemezve: bőrköténnyel, csizmával, baltával, kalappal a fején a kereszt hosszú szárát fogja meg.⁴⁷

A XIV. századtól kezdve a jelenet, amely a keresztút, a körmenetek s a passiójátékok kialakulásánál különösen nagy jelentőséget nyert, a képzőművészetben is fellép. A korábbi ábrázolásokban Krisztus a keresztfa hosszabb alsó végét meredeken tartja maga elé; így már Duccio oltárképén a sienai Pinacotécában és még Bertram mester passió-oltárán. De a XV. századtól kezdve más típus lép fel; ezt ábrázolja Kolozsvári Tamástól kezdve a csikménasági oltárig az összes magyar táblakép, a német és a németalföldiekhez hasonlóan; ugyanazt a típust még Tiepolo a velencei Frari-templomban megtartja.



34. Breuer: Pihenő Krisztus (Freiberg)



35. Mustair-Münster (Graubünden). Pihenő Krisztus

De a keresztvívó Krisztust nemcsak passióciklus keretében, hanem mint önálló áhitatos csoportot vagy szobrot is ábrázolták („Kreuzschlepper”). Ilyenek kis méretekben a lágy stílus híres agyagszobrai (a limburgi és a lorch-i csoport) és embernagyság feletti méretben egy tölgyfaszobor a Rajna-vidéki Heinsbergben, egy másik Ochsenfurtban, mindkettő a XVI. század elejéről. 1700 előttről való a szép szoborcsoport a westfáliai Dülmenben. Ezenkívül a kereszttvitel témája Kempis Tamás könyve alapján minden korban erős jelképes jelentőséggel is bírt. A protestantizmus legkorábbi grafikája így illusztrálja az Imitatio Christi-t. A Krúcsay-oltár idejében pedig ugyanazt a gondolatot Bach zenéjével fejezi ki: („Die harte Kreuzesreise”, Kreuzstabkantate).

A *Keresztrefeszítés* az oltár jobb sarkát foglalja el. Krisztus az átlós vonalban földre terített keresztfán, bal karját a mögötte guggoló katonára már rászögezte, és most az ellenkező oldalon szörnyű lyukat fúr. Az alsó végén egy másik kalapácsot emel, hogy kegyetlen ütéssel átszögezze az áldozat lábait. A jobb kar oldalt még szabadon csüng.

A jelenet egyike a képzőművészetben legkésőbbben felépőknek, ezt a XV. századi passiójátékokból vették át, s mint különálló kép ritka. Többnyire nagy táblaképek egyik sarkában található, mint a keresztfaragás jelenetének megfelelő ellentéte. Míg a Juan de Flandes bécsi szárnyképe a kegyetlen cselekmény befejezését adja, Dürer 1511-es fametszetében a nyírbátorihoz hasonló pillanatot örökít meg; ő azonban elégikus hangulat helyett a brutális aktus és ennek hősiesség elviselése közötti drámai ellentétet emeli ki.

A *Kálvária* az oltár liturgikus központja, mint jelenet is külön keretbe foglalva, az első emelet egész magasságát kitölti. Hatalmas keresztben a halott Krisztus, alatta kétoldalt Mária és János. Az oltár többi részén uralkodó zsúfoltsággal szemben itt meglazult a csoportfelépítés.

Míg a többi jelenetnél csak maga Krisztus alakja áll közel középkori ábrázolásokhoz, addig itt az egész csoport mind formakezelésre, mind kifejezésre nézve feltűnően hagyományos, régies. Nem mintha a szobrász egy különös felvidéki vagy külföldi típust másolt volna le, de látszik, hogy középkori szobrokban gazdag vidéken töltötte életét, s annak hatása alá rendelte magát anélkül, hogy együgyű másoló lett volna. A karcsú testek, a megnyúlt arányok, a magasra feszített karú, finoman lendülő corpus már a XVIII. századé; azonban Mária és János szobrának zárt felépítése, csendes, magába temetett bánata erősen emlékeztet a középkori ábrázolásokra.

Hasonló csoport a gótikus templomokban főként két helyen állt: a Szentkereszt-oltáron és — nagy méretben — a diadalív gerendáján. Ehelyett a barokk templomokban a diadalív csúcspontján hatalmas feszület függ. Würtembergben gyakran a hozzátartozó Mária és János szobrok a hajó keleti párkánysarkain találhatók.

1700 körül a Kereszthalál ábrázolása, a XVII. századi teltebb formák és megélnékölt kontrasztosmozgásután, visszatér a karcsúbb formákhoz, a csontosabb testalkathoz, a megnyugodott frontális tartáshoz és a mélyebb kifejezéshez.⁴⁸ A nyírbátori Mária mély imába merült tartása, János hitvalló s egyben felhívó gesztusa magában véve barokk eredetű, azonban feltűnően halk előadásban. Őszinte, pátoszmentes zárkózottságában mindkettő elfordul a nézőtől s így a kiszenvedett Krisztussal igazi Golgotává forr össze. Ezzel a rendkívül tartózkodó fel fogással távol áll a szokásos barokk ábrázolásoktól.

Krisztus a sírban. A Golgota alatt a predella közepén a halott Krisztus fekvő alakja. A középkori, még a XVII. századra áttérjedő szokástól eltérően itt nem a sírbatételt többalakú csoportja, hanem maga a „szent sír” látható; ennek liturgikus jelentősége is van. Mint különálló, áhitatot keltő ábrázolás a XVIII. században válik általánossá; itteni elhelyezése azon a helyen, ahol e korban



36. Eperjes, az egykori Kálvária: Töviskoszorúzás

ereklyét külön szarkofágban szoktak tartani, a Krúcsay-oltár különlegességeihez tartozik.

A jelenleg a predellában levő szobor, bár stílusa azonos a többiekkel, jóval durvább kidolgozású. Feltételezhető, hogy eredetileg az 1737-től kezdve szintén az eperjesi mester által faragott nyírbátori külső Kálváriacsoporthoz tartozott. Megvan ugyan az oltár eredeti „szent sír” szobra is. Nyilván már régen az egykori Kálváriának a szobrával cserélték fel rossz állapota miatt. De még így is, erősen megviselt állapotában a kvalitásos szobor a mester nemes felfogásáról, stílusáról, sajátkezű készítéséről tesz tanúságot (29. kép).

*Krisztus a pokol tornácán.*⁴⁹ Ábrázolása Krúcsay János özvegye (akkor Horváth Zs.-né) megrendelésére csak 1751 körül került az oltár szarkofágidomú stípes-ére. Lapos domborműben a feltámadott Krisztus az első emberpárt s néhány patriárkát szabadít ki a tisztító-tűzből. Ezt a figurális ábrázolást a szarkofág mindkét öblös végén gazdag sáslevélalakú rocaille-szerű ornamens foglalja magába.

A faragó, ha lőcsei volt, semmi esetre sem azonos a lőcsei új minorita templom berendezését faragók egyikével sem; formaképzése, stílusa egészen más (*Schüwer-Wiese*, 322., 323. kép).

A Feltámadt Krisztus. Az oromzatsúcson álló feltámadt Krisztust egy egész világ választja el a kor kontrasztban beállított, lendületes és lágyan modellált katolikus és a még jóval élénkebb, derűs arckifejezésű evangélikus feltámadó típusoktól. Törékeny alakja megnyúlt, szigorú arccal felfelé tekint, szögletesen behajlított jobbja áldást oszt, szorosan testhez simuló bal kezében zászlót tart. Krisztus felső teste, bal lába láthatóvá válik szétnyíló palástja alatt, mely minden külön barokkos lengés nélkül szorosan veszi körül a zárt alakot. Statikájában, zártságában ez a szobor is inkább bizonyos későgótikus alkotásokra hasonlít.

*

Több ízben említették már a Krúcsay-oltárnak a középkori passiójátékokkal való esetleges összefüggését.⁵⁰ Felépítésénél a középkor ún. „szimultán” színpadára gondoltak; ezenkívül a nagyméretű, természetes színekben, korhű viseletekben fellépő alakoknál, de főként az egész mű élénk, közvetlen előadásmódjánál a régi passiójátékok hatását vélték látni. Ez az említés azonban csupán asszociációk alapján létrejött gondolatmenet volt. Szinte rejtélyesnek látszott barokk oltárunk esetleges összefüggése a középkor misztériumjátékával.

Ma már a mintegy 120 év óta gyűjtött irodalomtörténeti adatokat szerencsésen egészíti ki a legújabb színház-történeti kutatás. Ennek alapján a középkori passiójáték XVII., sőt XVIII. századi továbbélése nemcsak feltételezhető, hanem bebizonyított tény. A kutatás tovább is sok esetben az újabbszázadok játékok szövegeit középkoriakra vezethette vissza.⁵¹

Magyar nyelvterületen különösen a Székelyföldön tűnik fel ilyen folyamatosság és hatás; a csíksomlyói ferences gimnáziumban 1721-től 1771-ig majdnem évenként tartott, különböző szövegekből álló passió-előadások a barokk iskoladráma szukcessziós színpadja mellett mind szövegben, mind előadásmódban határozottan középkori játékon alapulnak. Kelemen Didák, a Székelyföld szülötte, a nyírbátori oltár megfogalmazója, kétségtelenül jól ismerte a csíksomlyói drámákat. De még tovább mehetünk: ugyanakkor élt a bátori rendházban mint teológiai tanár P. Juhász Máté, aki később (1761) egy saját passiójáték szövegét adott ki, mely közel áll a csíksomlyói passiódrámákhoz. Juhász nyírbátori éveiben a mindennapi zsolozsma imádságot társaival együtt a Krúcsay-oltár előtt végezte el.

Ennyit állapíthatunk meg az oltárnak a passiójátékkal való összefüggéséről. Megfogalmazásánál azonban még más befolyást gyakorló tényezők is számításba jönnek. Ilyenek az akkori vallási irodalom,⁵² az élőképes csoportokkal, hordozható szobrokkal díszített körmenetek,⁵³ a

zarándoklások és a keresztúti ájtatosság.⁵⁴ Mindezek ma már kevésbé ismereteseek, mai érdeklődésünk s tudásunk inkább a színjáték története felé fokozódott. Pedig mind e különböző területek között nem volt éles határ — állandóan kölcsönösen befolyásoló s kiegészítő viszonyban álltak egymással.⁵⁵ Az egész barokk kor sokkal közelebb állt mindahhoz, amit mi, racionálisabb korszakok után, már csupán a színpadról ismerünk. A pompás színes felvonulások, díszes menetek, a bemutatók a kor mindennapi életéhez tartoztak. Ha ebből a kálvinizmus hatása alatt a barokk Magyarországon sok minden el is tűnt, mégis felszínre került a török hódítónak sok helyen látható káprázatos keleti fénye mellett és az ellenreformáció kíséretében a korra oly jellemző színjátszó szellem, és ismét fontos tényezőjévé válik a képzeletet megkapó művészi szemléltetés.

Az evangélikus országokban a XVII. században a zenés passió tovább fejlődött, csúcspontját — egyben utolsó állomását — a Krúcsay-oltár idejében érte el! Bach Máté-Passiójának első előadása a lipcsei Tamás-templomban 1729-ben Nagypénteken, április 15-én zajlott le.

*

Az eperjesi mester stílusa lényegesen eltér a lőcsei munkatársaitól. Megnyúlt, karcsú és csontos alakjai markáns, kemény arcúak, szögletes, kifejező gesztusokkal. Mesterük tanulmányozta ugyan az anatómiát, a kontraposztot, ezt a tudást azonban majdnem teljesen elfeledteti velünk. Nem a barokk kor túlzó drámai pátozával, szenvedélyes hevével, mozgékony nyugtalanságával, hanem meglepően bensőséges és rendkívül tartózkodó felfogásban adja a megrázó drámát. A kinszenvedés, a gonoszság, az emberi gyarlóság ábrázolását csak szűk szavakkal, halk, finom hangszerrel fejezi ki. Mély lelki bánatában stációról stációra lépő Krisztusa méltóságos, sohasem szálnalmas; Pilátusát lelkiifurdalás gyöttri, a főpapok, az ostorozók gonoszsága csak konok arcukról olvasható le; Mária és János majdnem teljesen elvontak, megdermedtek mély fájdalomukban. Ezt a stílust még a redőkezelés is hangsúlyozza. Mint ahogy a személyek sem idealizált vagy heroizált típusúak, úgy a ruházat sem a szokásos barokk lendületet mutatja és a redőstílus is feltűnően tartózkodó. Kétségtelen: mesterünk egész felfogása, stílusa, típusai, faragási módja régiesen hat. Első látásra meglepődik a szemlélő és bizonytalanul kérdezi: vajon valóban barokk alkotás ez, nem középkori, esetleg később átfaragott mű? A felelet: ha nem is a szokásos formában, de valóban eredeti barokk munka, mely kétségtelenül középkorias szellemben készült.

Igy az oltáron kétszer is megjelenő ültő Krisztus tartásával, arckifejezésével erősen emlékeztet a középkori „Christus im Elend” — magárahagyott, megkínzott Krisztus-típusára; az Ecce Homo-Krisztus lelki kifejezése pedig a bensőséges bártfai Vir Dolorum újkori követője. Típusával, felépítésével, modellálásával, szögletes részletformáival, tört körvonalaival közelebb áll hozzá, mint a monumentális, kiegyensúlyozott csiksomlyói Vir Dolorum-hoz (Balogh J., Az erdélyi renaissance. 226. kép).

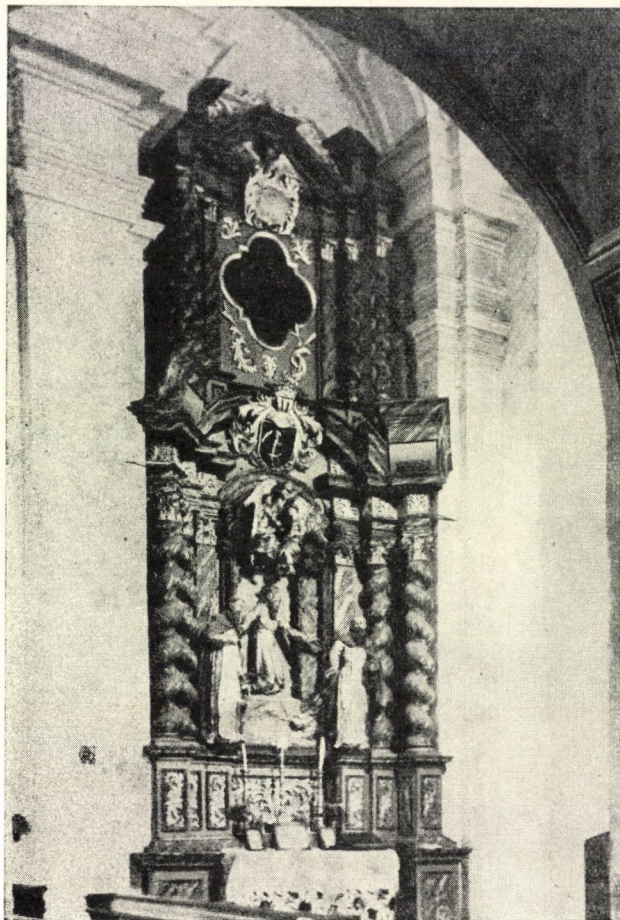
Stílusával, felfogásával oltárunk annakidején nem állhatott annyira külön, mint ahogy most gondoljuk. Eltűnt hasonló művektől eltekintve,⁵⁶ a szomszédos országokban máig is a XVII., sőt a XVIII. századi ún. „gótizáló” („nachgotische”) szobrok maradtak fenn. Míg rendszerint a Rómát, Antwerpent és Párizst járt udvari művészek kimondottan barokk stílusban márványban és bronzban alkottak, sok városi, falusi és egyházi megrendelést a fából faragó polgári szobrász, valamint szerzetes laikus testvér vállalt el. Néha csak arcúáríus, esetleg mindkettő egy személyben, magas fokon álló műveit technikai bravúrral, gazdag fantáziával készíti el. Tanítómestere mindenhol maga a középkori szobrászat, annak hagyományait adja tovább.⁵⁷ Nem volt ritka feladat egyes gótikus szobrokat barokk keretbe vagy teljes barokk retabulumba foglalni; ez általában — különösen a XVIII. században — nagy tapintattal s hozzáértéssel történt. [Elég gyakran került



37. Eperjes: Krisztus-szobor



38. Eperjes, az egykori Kálvária: Ecce Homo-csoport



39. Sátoraljaújhely: Remete Szt. Pál-oltár

sor régebbi tönkrement kegyszobrok utánfaragására is. Ezenkívül néhány a XVIII. század alatt átfaragott gótikus szobor is fennmaradt. Gótizáló barokk szobrok különösen Württembergben találhatók. Érdekes azonban, hogy Közép-Németországban, az Északi- és a Balti-tenger partvidékén, valamint Svédországban, Norvégiában, tehát szín evangélikus területeken is gótizáló szobrokkal gyakran találkozunk.

Ha pl. az insterburgi oltár szobrai (1624) délnémet kortársaival összehasonlítjuk (Degler és Zürn oltáraival), akkor kitűnik, hogy az előbbi — gazdag korabarokk díszei mellett — stílusával, felfogásával mennyivel közelebb áll a gótikához, mint délnémet kortársai. Hasonló a freibergi Dittrich wolfenbütteli golgota csoportja,⁵⁸ karcú, szögletes, egyben tartózkodó alakjaival. A leisnigi oltár 1664-ből való nagyméretű Krisztusa, manierista formakezelése mellett, lényegében mégis a középkori Vir Dolorum hűséges mása és egyben méltó elődje a nyírbátori Ecce Homo Krisztusának. (30. kép)

Mesterünk különös tehetség a markáns férfiarokok jellegzetes, egyéni visszaadásában, ilyen pl. a pócsi oltár keresztelő Szt. Jánosának apostolfeje. Kemény faragása, bravúros szakállkezelése, szögletes testtartása jóval gótikusabb, mint a nem sokkal korábbi hasonló tartású János-szobor Münchenben, melyben Brinckmann Glesker környezetét véli látni⁵⁹ (31., 32. kép).

Igy a XVII. századi szobrászat közvetítő szerepe mellett — a Krúcsay-oltár sajátossága is fennmarad. Egyénisége még jobban érvényesül, ha saját kortársaival állítjuk szembe, mint pl. az annyira tartózkodó Ecce Homo csoportot a teátrális gráci és a drasztikus, komédiás kismartoni jelenettel. Hasonlóan az ülő Krisztus szobor felfogásában jóval távolabb áll verisztikus svájci kortársától

és a raffinált, színpadias eperjesi ábrázolástól (33—36. kép), mint Breuer későgótikus „pihenő Krisztus” alkotásától.

Végül egy utolsó kérdés:

Vajon valóban népművészeti mű ez? Arra emlékezett friss előadói modora, zamatos egyéni és semmiesetre sem konvencionális felfogása, bensőséges, szívreható komolysága, naiv, kissé éles leegyszerűsítése „jó” és „rossz” szereplőkre, népművészeti elemekből táplált, kissé aránytalan ornamentikája.

A Krúcsay-oltárnál azonban nem találjuk a népművészeti tárgyak közvetlenségét, mivel ez tudatosan komponált mű; hiányoznak az ötletek, a genre-részek, a kellékek; a ruhaviselet nem „divatos”, néhány portrészerű arc mentes minden túlzástól, torzítástól és karikatúrától. Kifejezése a drasztikus, groteszk, burleszk és ironikus előadásmódot, az izgalmat és a hirtelen, hiábavaló gesztikulálást teljesen mellőzi. Nem meghitt, hanem méltóságteljes, nem érzékeltetni, hanem megrázni akar. A barokk verizmustól is messze áll: nem nyúl mesterséges eszközökhöz (természetes haj, üvegkönyv) és nem használja a kisebb motívumok naturalisztikus kiemelését raffinált illúzióként. Mindenütt szűk szavakkal tör a lényeg felé, formai realizmusa mellett eszményi felfogású marad.

Ha összevetjük az olasz Passio-panorámákkal, akkor azt látjuk, hogy a Krúcsay-oltár felfogásában jóval közelebb áll Gaudenzio Ferrari varallo sesiai csoportjaihoz, mint Bussola varesei Szent Hegyen álló patétikus barokk műveihez.

A Krúcsay-oltár mestere faragta a *pócsi oltár szobrai* is. Legjellemzőbb közülük ker. Szt. János szikár, karcú, ruganyos testtartású alakja (31. kép). Felső teste ruhátlan, köntöse szegélye jobb válláról csüng alá, a másikat bal kezével fogja össze. A sivatag prófétáját jellegzetes egyéni arcvonással, szépen faragott dús szakállal, beszédes mozdulattal, prédikálás közben ábrázolja a mester.

Szobrászunk kezét is két, az *eperjesi* (prešovi) Szt. Miklós-templomban levő embernagyságú faszobor mutatja, amelyeket csak régebbi fényképfelvételből ismerek: *Szűz Mária és Krisztus hosszúruhás alakjai*. Bánatos arcúak, nyilván egymásra tekintettek és eredetileg egy csoporthoz tartoztak („Krisztus búcsúzik Máriától”). A Fájdalmas Anya típusában, testtartásában és redőkezelésében a Krúcsay-oltár Szűz Máriájára emlékeztet; Krisztus alakjának tartózkodó csendes bánata, gyönyörűen faragott kezének keresetlen mozdulata szintén az eperjesi mesterre vall (37. kép).

A mester az *egykori eperjesi kálvária* egyes szoborcsoportjainál is dolgozhatott. Ezeknek maradványait szintén csak fényképről ismerem. A kálváriát az „Agonia Christi”-ről elnevezett társulat alapította 1721-ben; már ugyanebben az évben készült az első stáció mint dombormű (Krisztus az Olajfák hegyén). 1750-ig csak néhány további kápolna épült fel.⁶⁰ Nyilván ezek közül már a Töviskoronázás és a felette felállított Ecce Homo szerepelt (38. kép). Ez utóbbinak faragott faszobrai közül Krisztus és Pilátus alakja talán mesterünk műhelyéből, Barabása saját kezéből való.

A *sátoraljaújhelyi egykori pálos* (majd piarista) *templom* remete Szt. Pál-oltárán levő három remeteszobrot az eperjesi mester valamivel korábbi (1721 után készült) művének tartom; (38. kép) figyelemre méltó: a megnyúlt karcú arányok, a kicsi fejek, a hosszúujjú kezek mozdulatai, a kifejező egyéni arcok és főleg a lírikus, erősen kontemplatív lelki fogalmazás. Lehetséges, hogy az 1786 után az oltár felső emeletéről eltűnt négy szobrot szintén ő faragta. Az alsó emeletre kiegészítésként 1733-ban Güntzlnél rendelt két szobor szintén 1786 után kallódott el.

Végül ide tartoznak az *egykori nyírbátori kálvária*⁶¹ eltűnt szoborcsoportjai is. Ennek felállítása szívügye volt Kelemen Didáknak, ahogy ezt Károlyi Sándorhoz intézett leveleiben olvassuk; „a jó Kassai István képiro”-ra gondolt, nyilván az egyes stációk háttérének megfestésére. Kilenc stáció egy összekötő tornáccal együtt készülhetett; a templom déli hosszoldalán felsorakozó hatalmas támpillérek közé építették be ezeket. Ilyen helyen külföldön is gyakran helyeztek el passiócsoportot

kat; a bécsi Szt. István-székesegyháznál hasonló helyen álltak a passiójáték egyes emelvényei.

A nyírbátori kálvária egyetlen fennmaradt szobrának a jelenleg a Krúcsay-oltár predellájában elhelyezett „Krisztus a sírban”-t tartom, amely bár a mester típusát mutatja, de mivel ez műhelymunka, durvább kidolgozású. Feltűnő, hogy 1737-ben, a kálvária felállításának évében, a nyírbátori számadási könyv ismét az eperjesi szobrászt említi. Nyilván az egyes stációk szoborcsoportjai az ő műhelyéből kerültek ki.

*

Ez a páratlanul szép és gazdag berendezés teljes egészében megmaradt eredeti helyén. Sem a XVIII. század végén a klasszicizmussal erősen jelentkező ízlésváltozás, sem a XIX. század neogótikája, sem egy későbbi puritán szellemű „stílusszerű” restaurálás nem bántotta, ami nálunk ritka eset. Egységességével is ritka Magyarországon, különösen vidéki koldulórendi templom esetében, mivel ezeknél rendszerint csak lassú menetben, egymás után készültek az egyes berendezési tárgyak, különösen a XVIII. század elején. A rendek szegénysége miatt szükség volt mecénásra. Ezenkívül a csupán 3–4 évre választott házfőnököknek sem ideje, sem hatalma nem volt ahhoz, hogy nagyobb munkálatokhoz kezdjen: a rendi definitórium minden nagyobb tevékenységet szigorúan kezében tartott. Így tehát a számunkra oly fontos rendházak – a ferencesek, minoriták, piaristák, pálosok kolostorai – egész más helyzetben voltak, mint a régi rendek házai – a bencések, ciszterek, premonstreiek, ágostonrendi kanonokok – Ausztriában és Németországban. Ezek vagyonnal rendelkeztek és élükön élet-hosszára választott apát, ill. prépost állt, aki nagy hatalommal bírt. Így újjáépített pompás templomukat könnyen tudták egységes berendezéssel ellátni.

A nyírbátori templom berendezését magyar barát fogalmazta és rövid időn belül fel is állíttatta. Szobrászai nem a központi bécsi aulikus körökből valók, hanem mesteremberek, akik, ha bevándoroltak is, sajátos magyar légkör hatása alatt alkottak.

Adattár

A

Erdődy Gábor egri püspök Károlyi Sándorhoz. Eger, 1717. VI. 28. (O. L.: Károlyi cs. lt.)

„... Minek utána ezen Magyar Provinciából Minorita Szerzetesek decretumot nyertének volna, hogy... föl nyomozhatnának valamely Klastromokat vagy is Templomokat, nem különben ezeknek régi heleit, s fönt álló falait, azon Sz. Szerzethez haydant tartozandokat... elfoglalhassák. Hozamis el jüvén... Provincialisa T. P. Didacus Kelemen... kért azon, hogy... Bátori réghy Templomnak... haydant az... Sz. Szerzethez tartozandónak tekintetéből könnyen tölem megh nyervén, akartam... Kegyelmedet is... kérem, méltóztassék P. Provincialisnak... cooperatiójával patrocínálni (írván Magam arrul Krucsay Márton Vramnak is):...”

Indultum Vicarii Generalis-ből: Kiss János egri nagy-prépost adta ki 1717. X. 29. én; Nyírbátori min. konv. iratai.)

„...cum... P. Didacus Kelemen O. Min. S. Franc. Seraph. Conventualium Monasterium de Jure, ac ab antiquo ad praefatum Ordinem spectans et pertinens in Possessione Bathor..., cujus Ecclesia, defacto muri, ac rudera extare videre esset recuperare..., instaurare... in Animo habeat...”

Károlyi Sándor Litera attestoria-ból: Nyírbáthor, 1717. XI. 23. án: (Nyírbátori min. konv. iratai.)

„...Notum facio... Praesentibus... R. D. no Joanne Fejér Ecclesiae Kis Vardensis Plebano..., V. Conventus Ecclesiae S. Crucis de Lelesz pluribus Religiosis Viris, Dominis Martino Krúcsay I. Comitatus Szabolchiensis Vice Comitis, Georgy Ramocsaházy... Primassessoris... etc.

Ecclesiam in eodem hocce Oppido Nyir Bathor... sitam, seu potius rudera ejusdem ex quo per Injurias temporum, jam a longaevo funditus, demolita fuisset, una cum loco..., conventus... R. dis D. nis patribus Ord. Min. ..., in Specie... Rev. do... Patri Didaco Kelemen... Ministro Provinciali... Solemniter et publice... resignaverim...”

Kelemen Didák Károlyi Sándorhoz intézett leveleiből (OL: Károlyi cs. lt.):

Kelemen D. Károlyi S. hoz: 1717. X. 24.

„Vagyon ott Bathorban a városnak egy Háza... melynem egy részit a mi templomunk falaiból építetett... a város azt ide engedné... lakhatnék... míg... csak a Sanctuariumát fel építhetnők...”

1718. VI. 9. „Beszermin”ből értesíti Erdődy Károlyi Sándort, hogy másnap, június 10. én Nyírbátorban száll meg, 11. én Károlyba megy.

1718 ősszel több ízben ír K. Didák Károly S. nak, hogy a szentélyt befedi Máramarosból hozott zsindelekkel, továbbá a dispensat, refectoriumot, konyhát már felállíttatták.

1719. V. 20-án Belgrádból ír, hogy a szentély ideiglenes befedése kész. Megkezdik a hajó újjáépítését.

1719. IX. 13. Bátorból: Madár János ácsmester András legényével dolgozik. A hajóhoz való 200 db szárfat, amit Tokairól hozták, már faragták... „a toronynak a földön való munkáját a héten remélem el végzik... a kutra... az udvar közepette reá tanáltunk, szép faragott kövekből volt ki rakva...”

1720. IX. 25. Bátorból: „Igen vékony szerencsénkvagyon, kiért nehezen reméltem hogy az idén a segresztét fel állíthassuk, hanem jövő tavaszra fog maradni, amikor... a Sanctuariumot is bolt-hajtás alá vehetnők; mert addig se az ablakokat fel nem csenáltathatjuk... oltárt... nem állíthatunk”

1721. június végén villám csapott be a toronyba; ezután az építkezés csak lassan halad előre.

1722. IV. 14. én: „a kőművessel a Sanctuarium boltja, egész restauratiója, vakolása első frontispicium fel rakásáért alkudtunk meg 300 forintban, de se nap számokat, se pedig enni nem adunk.”

1725. VIII. 15. meghívja Károlyi Sándort a bátori templom felszentelésére.

1729. a főoltár már kész; augusztusban a pócsi oltár kész, Szeptemberben a Krúcsay-oltárt megkezdtek.

1730. „Kelemen György faber lignarius” és „Murarius Zakharia” és „Michael Csillag” a kolostorépületen dolgoznak.

1731. VII. a Krúcsay- és a Piéta-oltárt állítják fel.

1732. IX. a Sz. Anna-oltárt állítják fel.

1733 óta: tovább folyik a kolostor új traktusának felépítése. „Faber Lignarius Lénard Czigler († 1740); „Magister Tegularum ex Debrecen”

1734. állandó munkában áll „Magister Murariorum” és „Magister Tegularium”.

1735: az élénk építkezés tovább folyik.

1736. II. 16. Kelemen Didák több napra Bátorban; u. úgy március 2. ota. Itt írja Csáky Krisztina temetésére való prédikációját. Ez év augusztusában Károlyi Sándor Bátorban volt. Kelemen Didák most már a Kálvária készítésével foglalkozik. „Ha... pátrónusok aiánlkoznak, az Kassai hires jó Képiró Istvánnal alkutnánk meg, hogy ugyan jól írta...” -U. akkor az építkezés tovább folyik.

1737. Építkezés. „Architectus Nicolaus” – „Philegoria” is készül.

1738: Nagy zsindeley vétel. Építkezés tovább folyik. „Fornax tegularum”. „az Bátori Új Calvariát... megtekinteni... és a Kalvariának. ha csak egyik Kápolnájában való Xtus Urunk kinszenvedése misztériuma Leiratásának patronusá lenni”... „még a nyáron ha meg készülne... a kassai jó képiróval meg alkunánk, hozzá fogatnánk...” írja K. nak.

1739–1744: Rendszeres építkezés folyik. 1743 óta említi „Magister Murariorum Cassoviensi Nicodemus Niczki.”

(A nyírbátori konvent Inventariuma. p. 415. Nyíregyháza, All. II.)

1749: „Prima seu maxima Ara in Sanctuario existit situata: pictura ejus a potiori refert marmor rubrum cum venis albis: item rubrum et coeruleum. In medio picta super telam existit Effigiem Sancti Patris Francisci Indulgentias Plenarias, Portiunculae dictas, a Christo Domino per Preces B. V. Mariae impetrantis. Statuas habet diametraliter hinc inde positas. 1-mo: Sanctorum Ap. rum Petri et Pauli. 2-do: S. Joannis B. ae et S. Andreae. 3-to: S. P. Francisci et S. Antony Paduani cum Jesulo. 4-to: S. Bonaventurae et S. Ludovici Ep. 5-to: S. Clarae et S. Elisabeth Hungariae. Hac Statuae omnes ex integro sunt optime inauratae. 6-to: Quatuor Statuas Angelorum. Supra effigiem S. P. Francisci in medio cernitur in tela depictus Descensus Spiritus Sancti Super Apostolos; Supra illam autem effigies D. E. J. Patris Pariter in tela. Demum in Summitate extat Statua D. Michaelis Archangeli Luciferum conculcantis. Ornatur praeterea haec Ara diversis cziradis Substitibus bene inauratis. Adjacet ejdem honestissimum Tabernaculum ex integro inauratum et inargentatum. Pro hac erigenda Dominus Andreas Vallovis, passim András Deák vocitatus dederat Florenos Mille. Degebat is diu in Conventu N. Nagybányensi multis Annis, ibidemque est sepultus.”

Secunda Ara est itidem in Sanctuario ad latus Septentrionale: quam suis impensis fieri curavit Spectabilis Dominus Joannes Krúcsay de Nádfő Confrater gratiosissimus in Honorem Passionis D. N. Jesu Christi; idemque inaurari curavit 1738. In medio habet Statuas Christi D. Crucifixi, et B. V. Mariae Dolorosae ac S. Joannis Ev. ae sub Cruce Stantium. Deinde circacircum Stationes Passionis. Et 1. mo: quidem Christi Domini in Horto orantis. „2. do.: Coronationis. 3. io.: Sub Figura Ecce Homo. 4. to.: Illusi a Judeis cum arundine. 5. to: Crucem bajulantis. 6. to.: Crucifixionis. 7. mo.: In medio, infra Crucifixum exhibet Sepulchrum Christi Domini. Hujus marmorisatio est Coloris Coerulej: Statuae partim inauratae, partim congruis coloribus tinctae, Cziradae item inauratae.

1751.-es bejegyzés :

In Antipendio opere Sculptoris facto, et optime inaurato, exhibetur Figura Christi Domini Patres in Lymbo existentes Visitantis; quod fieri curavit Dna Spectabilis Barbara Pogány, quondam titulat D.ni Joannis Krúcsay, nunc vero Ill. mi D.ni Baronis Emerici Horváth de Muranich, Praesidis I. Tabulae Districtualis Transtibiscani, Conjux. Anno 1751.”

„Tertia Ara. Sitaest ad Latus Templi Septemtrionale intra Navim et Sanctuarium. Hanc in Honorem Sanctae Annae erexit Suis Sumptibus Spectabilis D.nus Emericus Pexa Confrater, et Conjux ejus D. Susanna Ördögh. In medio hujus cernitur statua S. Annae B. V. Mariam instruensis, a latere hinc inde sunt Statuae S. Andreae Apostoli, et S. Sebastiani M; item S. Christinae V. et Margarit de Corton: In pinnaculo autem est Statua S. Emerici, demum Statuae Angelorum quatuor, haec non dum est inaurata.

1751.-es máskező bejegyzés :

Inaurata est Sumptibus Ill.mae D.nae Comitissae Rosaliae Petthő. Anno 1751.”

1749.-es bejegyzés :

„Quarta Ara stat e regione prioris ad Latus Templi meridionale erecta in Honorem B. V. Mariae Dolorosae impensis Spectabilis Domini Stephani Senioris Jösa de

Németh Szögyén. In huius medio visitur Statua Dolorissimae B. Matris Christum Dominum a Cruce depositum Sinu complectentis. A latere habet Statuas S. Stephani Protomartyris, et S. Stephani Regis Hungariae. Item Sanctorum Ladislaj, et Emerici. Item in vertice S. Casimiri Confessoris. praeterea habet quatuor Statuas Angelorum. Neque haec est adhuc inaurata.

1751.-es bejegyzés :

„Inaurata est Sumptibus Haeredum D.ni Stephan Jösa. Anno 1751.”

1749.-es bejegyzés :

„Quinta Ara Situata est Sub Choro ad Latus meridionale Templi: habetque in medio Effigiem B. V. Mariae Thaumaturgae Pocsensis Prototipo Viennae attactam. Sunt in hac Statuae S. Joannis Baptistae, et S. Antony Paduani; item B. V. Mariae, et S. Joannis Evangelistae: item Superius DEJ Patris, omnes inauratae. Sunt item Angeli duo. In Sumptus huius Altaris dederat D.nus N. Radics, quondam Parens R. Patris Nostri Melchioris Radics Aureos Quindecimi; ad inaurationem autem ejus concurrerunt diversi Patroni. Habetur etiam hic Tabernaculum inauratum, et inargentatum.

1749-es betrás : (Inventarium p. 426.)

„Praeter Altaria reperiuntur in Sanctuario Sequentia: Chatedra seu Suggestum Concinatorius, erecta ex communi Eleemosina: quam deinde Illustrissima Domicella Caecilia Nata Comitissa Haller Anno D.ni 1746 suis impensis inaurari fecit. Habet haec Statuas 4 SS. Evangelistarum, et in Vertice Christi Domini sub Schemate Boni Pastoris.

1776-os bejegyzés :

„Eleventa sunt omnes arae. Repleta est Ecclesia ad pedes quatuor pollices novem.”

„Inaurata est Rama in medietate arae majoris.” Accessit Baptisterium lapideum cum mensula Lapidea. Item: 4 Lapides in quibus Sustentatur Baldachinum.” „Accessit Imago Divi Bonaventurae a Potentia cum Sua Rama Scissa ad Pedes longitudinis quinque, Latitudinis Tres.” „Erecta est Credentia in Sanctuaria ex Cathedra remanentis. Item ex ysdem remanentis erecta est Mensa pro futura Ara S. ti Vendelini.”

C

A nyírbátori konvent számadáskönyve (Nyíregyháza, All. II.). 1728 júniusával kezdődik; Introitus 1728 június — 1729. jan. ig. „Fr. Didacus Kelemen” aláírással. — A bevételt leginkább misestipendiumok és alamizsnára adott összegek képezik. — A konvent ekkor 6 paterből állt.)

1730. Augustus 25.: . . . a quodam Svevo pro Stipendio unius Sacri. 42
A Civitate Eperiesiensis A. R. P. Regens Primarius Ludovicus Földesi ex Interesse pro Anno 1730 obvenienti levaverat flor. hung. Centum et viginti: id est. 120. —
Item ab Inclyta Camera Cassoviensi pro stipendio Sacrorum pro pie Defuncto Ill. mo D.no Brankovics levaverat flor. hung. quinquaginta quateor, id est. 54. —
Hos itaque 174 flor. hung. Praefatus A. R. P. Regens expendit pro Altaribus Leucoviae et Eperjesini Sculptis. —
Item pro tela, et duabus Petiis panni, uti in exita videbitur.
1731. Februarii 1. M. R. P. Valentinus Bodosi Lector Moralium et pro tunc Depositarius V. Conventus Batoriensis invenit in aulario flor. Hung. a Spectabili D.no Joanne Krucsai pro Altari oblatum centum. id est 100. —

<i>Octobris</i>	14.	Perill. D. nus Stephanus Jóna ad rationem Altaris exolvendi B. V. M. Dolorosae dedit flor. Hung. quinquaginta quatuor	54. —
<i>Novembris</i>	22.	Percepimus a Spect. D.no Pexa concessos anticipate Pro Altari S. Annae	30. —
1732.	<i>Januári</i>	27. Percepimus a Spect. D.no Emerico Pexa quos anticipate Conventus concessit pro Ara S. Annae	12. —
<i>Aprilis</i>	2.	A Perill. D. Emerico Pexa ad rationem Altaris S. Annae dati sunt fl. Hung. duodecim id est	12. —
<i>Julij</i>	25.	pro Calvaria fl. Hung. Sexaginta tres den. nonaginta sex id est	63. 96

Exitus

1728.	<i>Augustus</i>	11. Fr. Petrus Varadini consumpsit pro coloribus ex pecunia data a D. Radics pro Ara B. M. V.	20. 54
		15. Pro Coloribus Fratri Blasio ex pecunia data a Deno Radics	6. —
<i>Sept.</i>	8.	Ex Ecclesiae pecunia dedi Pictori.	6. —
<i>Okt.</i>	2.	Pictori ex Pecunia Domini Radics	5. 10

1729.	<i>Aug.</i>	4. Pictori Variadiensi ad Conventionem Altaris	1. 20
<i>Aug.</i>	16.	Pictori Variadiensi ad Conventionem Altaris	1. 20
<i>Sept.</i>	24.	Statuario Eperjesiensi ad Conventionem Altaris	40. —
<i>Octobris</i>	21.	Figulis pro bina nova fornace et antiquae compositione et reparatione aliarum	33. —
		Vitrario pro novis fenestris ambitus et reparatione aliarum Conventus	9. —
	30.	Georgio Kelemen ut fabro lignario pro 6 diebus per 8 polturas	1. 44

1730.	<i>Mart.</i>	1. Statuario Leutschoviensi ad conv. altaris B. V. M. Dolorosae dedimus	30. —
		Item Statuario Eperjesiensi ad conv. Altaris Passionis Domini	48. —
<i>Aprilis</i>	23.	Georgio Kelemen ut Fabro Lignario pro diversis laboribus 25 dierum	6. —
<i>August.</i>	24.	Sculptori Eperjesiensi ad Conv. Altaris Passionis solvit	54. —
		Leutschoviensi vero pro Altari B. V. M. Dolorosae. Item pro duabus petiis panni	72. 32
		Pro duobus petiis telae	17. 68
<i>Sept.</i>	16.	Vitrario pro quatuor fenestris ad nova cubicula, et pro renovatione fenestrarum Ecclesiae, Sacristiae, Refectorij, et Culinae	8. 20
	17.	Georgio Kelemen ut Fabro lignario	7. 20
<i>Oct.</i>	3.	Murario Zakhariae ad Conventionem	3. 36
		17.: Michaeli Csillag pro 15 diebus per den.	
		18 Circa murarium et Fabrum lignarium laboranti	2. 70
<i>Nov.</i>	11.	Murario Zakhariae ad Conventionem Scholae	12. 86

1731.	<i>Majus</i>	29. Pro Vectura altaris passionis Eperjes usque Tokaj, A. R. P. Regens Thomas pakó exposuit	16. —
		Item Statuario Eperjesiensi ad Conv. ejusdem altaris	2. —
		Eodem pro Intentione Eperjesino usque Tokajinum	1. —
		Statuario Leucsoviensi ad Conv. altaris B. V. M. dolorosae dedit A. R. P. R. Thomas Pakó	12. —

		Pro Vectura ejusdem	20. —
		Item Statuarijs Leucsoviensibus pro Intentione usque Tokajinum	2. 40
<i>Junij</i>	5.	R. P. procurator pro altaribus eundo Tokajinum	4. 92
	11.	Pro posta ad Conv. Statuvariorum Leutsoviensium	0. 8
	14.	Arculario Leutsoviensi ad Conv.	0. 18
		Murario Baktensi	1. 01
<i>July</i>	15.	R. dus P. Procurator Eperiesinum usque exposuit pro Statuarijs pro vino Cerevisia et carnibus	2. 28
		Arculario Leutsoviensi pro Viatico in descensu	1. 20
		Statuario Eperiesiensi	32. 34
		Statuario Leutsov. pro ultima exsolutione Arae	138. —
		Item Eidem pro futuro Altaris S. Annae ad Conv.	30. —
		Statuarijs Leutsoviensibus Eperiesino Leutsoviam usque pro Viatico	3. —
<i>Octobris</i>	15.	Fabro Serrario Karoliensi pro Sera et apparatu Novitiatus	2. 04
		Zingaro pro Labore ad Cancellis Altaris B. V. Mariae	0. 18

1732.	<i>Maji.</i>	3.: Pro fimbrys ad Antipendia filis albis Colore et fibulis	3. 45
		20.: Pro duodecim Millibus Scandularum ex Transilvania advectis pro Calvaria	31. 2
<i>Sept.</i>	10.	Statuarijs ex debito pro Ara Sanctae Annae	31. 30
		Iysdem pro Viatico	1. 02
1738	<i>Julij</i>	23.: Magistro Murario pro Calvaria	126. 48
		Eidem pro Clavis Scandularijs	28. 02
<i>Augusti</i>	4.	Cooperarijs Murariorum	3. 12
	9.	Cooperarijs Murariorum	2. 64
	10.	Leonardo a restantia pro Philagoriae labore	3. 6
	11.	Eidem a Labore circa Calvariam	4. 42
		Georgio Kelemen a labore circa Philegoriam et Calvariam	7. 40
	17.	Magistro Tegulariorum	6. —
	20.	Pro Campanula ad Calvariam	9. 60
	27.	Magistro Tegulariorum	57. 96
	28.	Fabris Lignarijs operantibus in Calvariae	6. 2
<i>Octobris.</i>	1.	Statuario Eperjesiensi ex restantia	7. —
	2.	Pro deauratione 4 Statuarum sub choro	24. —
	5.	Pro Campana majori	54. 80
<i>Novembris</i>	17.	Statuario Eperjesiensi a 4 Statuis ad Calvariam anticipate dati sunt	4. 96

D

<i>A löcsei gimnázium templom berendezésére vonatkozó adatok : (OL : Kamara: Acta Jesuitica reg. Coll. Leucs. fasc. 1.)</i>			
1699	<i>elött</i>	R. D. Joannes Melchior Paurnefndt legavit pro inauranda ara maiori quam suis sumtibus fieri curavit 1000.— fl. ung.	
1694		pro Cathedra 50.—, 26.— 1695: pro Cathedra futura 50.— fl. Rh.	
1699	<i>elött</i>	pro Cathedra R. D. Wenceslaus Kristian 210.— fl. ung.	
1700		R. D. Doctorovicz dedit deauratione Cathedrae 83.20 fl. Rh.	
1701		R. D. Doctorovicz dedit pro Cathedra 41.35 fl. Rh.	
1699	<i>elött</i>	A. R. D. Wenceslaus Kristian pro sedilibus Templi 761.70 fl. ung.	
		ua. Perill. D. Joannes Vitalis, judex Leucs. pro altare S. Ignatz 300.— fl. ung.	

- 1702: u. az: 2 magna cuprea candelabra dearg. pro altare S. Ignatz a se extructi
- 1699: pro inauratione Altaris S. Xavery 244.10, 50.— 50.— 72.30
- in Altare S. Xavery insumpti 500.— fl. ung.
- 1699 elött: A. R. D. Starsinsky pro Altari B. Stanislaw 139.— fl. ung.
- u. a.: A. R. D. Jos. Elias Nickel. pro Altari Omn. Sanctorum 150.— fl. ung.
- 1701: u. az pro deauratione Altaris Omn. Sanctorum 123.50 fl. ung.
- 1721: R. P. Jacobus Werner Provincialis dedit pro inauratione majoris altaris R. fl. 200.—
- R. P. Stephanus Dinasiach assignavit Viennae pro ejusdem Altaris inauratione Rh. 300.—
- Exc. D. Generalis Lad. Splényi pro eadem Altari Rh. 400.—
- Alter quidam Anonymus item pro altari Rh. 318.—

*

- (OL: Csal. lt.: a lőcsei SJ-kollégium diariuma)
1694. I. 1.: „...professionem fidei fecit Laurentius Oleff succius arcularius.”
1696. V. 2.: „Hodie suscepit Laurentius Socium unum Arcularium.” Ez nyilván a később uo. Dávid névvel említett asztalos; ő az oltárok címerkereit faragta (I. bejegyzés 1696. XII. 22.).
1698. VIII. 17.: „Venerat ante prandium unus miles Vaudemontianus ad Arculariam et voluit facere insolentias cum Arculario Laurentio, sed expeditus est.” Nyilván ez a Greschik közlése alapján Schürer—Wiese-nél említett perre vonatkozik.

E.

Az első sárospataki főoltárra vonatkozó szerződés:

(OL: MK: Acta Jes. irreg. S.patak f. 1.)

Anno 1700 Die 17 Decembris accepit Conventionem Arcularius Levchoviensis *Laurentius Olaff* pro Altari in templo Societatis Jesu Patakiensi erigendo, quod honeste, pulchre, cum proportionem bona, et undecim Statuis tenebatur erigere, et apte apponere novem statuas Supra altare, duas ad tabernaculum, additi ferramentis, qua necessaria erunt. Vecturam altaris non tenebatur praestare, nec theatrum erigere. Tempore erectionis altaris habebat vietum cum Socys. Ipsi dabitur haustus vini pro prandio, et caena. Socys lora, et vel cerevisia. Promissi sunt illi mille floreni Rhenenses idest fl. Rh. 1000.—

Pataki Anno et die ut Super.

Im Jahr 1700 den 17 Decembris hat der Herr Laurentius Olaff Tischler Von Leutschau die Convention über ein altar in der Kirchen der Societas Jesu Zu Patak aufzurichten bekommen, welches er Seiner Kunst nach fein, schön, sauber, mit gueter Vnd geheriger proportion samb(t)eilf Statuen aufrichten wirdt, nein(9) statuen auf das altar, zwei auf das tabernacl, auch das geherige eisen werg zu getachten altar machen lassen. selbiges aber hieher nahe Patak aus eigne unkosten zu lifern wirdt er nicht schuldig sein, und das gerüst machen zu lassen. Vnder der Zeit da solches altar wirdt aufgericht werden, wird er Vnd seine gesellen sein essen in der Residenz haben, Vor den Meister wirdt der Trunck Wein Zu Mittag undt Abendt, Vor seine gesellen aber Lauer oder Bier. Vor sein ganze arbeits seint tausent Rhainische gulden versprochen worden.

Patak Anno 1700 die 17 Decembris

Franciscus Belleys Societatis Jesu Residentiae Superior

10. Jan. dedi 6 aureos idest fl. Rh. 24.— P. Fran. Papp. Die eadem accepit ad Conventionem fl. 200.— Rh. Item a R. P. Rectore Leuchoviensi fl. 90.— Rhen. Item 25. May Dati sunt a R. P. Rectore fl. 110.— Rhen. Item 1. Junij dati sunt fl. Rhen. 100.—

Item 9. Julij Anno 1701 a R. D. Parocho fl. 50.— Rhen. Item 9. Augusti a R. D. Superiore fl. Rhen. 50.—

Item 12. Aug. a R. D. Rectore Leuch. fl. Rhen. 50.—

Item 9 Septembris accepit D.* Statuarius fl. Rh. 50.—

15. Febr. 2 Vasa Vini pro fl. 51 fl. 34 Rh. Item fl. 60 ung. pro statuatio

Item f. Rhen. 20 a R. P. Rectore

Item fl.

Anno 1704 die 18 Aprilis solvi fl. Rhen. 200 et 32

In toto accepit fl. 700 Rh. et 68 Rh. fl.

30 Martij Statuatio fl. 6 Rh. dedi 1703.

Von deiser Kontracht
bein ich reichleich bessalt
Lorenss ollef Engelholm
boerger unt teislernermeister
in leidschaa

NB. Pro Honorario cuius datum est vasculum vini boni 20 qd se se multa damna passos sint lamentati, a Kuruczys, qua confacta reparare vel noviter facere debuerint aliquas ciradas maxime. Item ut defectus Si qui fuerint reparent. NB. 2/o adhuc statuarius tenetur super tabernaculum facere agnum cum vexillo. NB. 3/o n) exhibuerunt delineationem datam ut nequiverimus cognoscere quid desit. 4. p. tes cirade imperfecta hic sunt quae spectant ad basim altaris.

P. Franc: Papp S. J. Resid. Super. No 8

Arcularij Contractus, qui mille florenis a Residentia datis erexit aram Majorem in templo Patakiensi

1701-től kezdve már P. Papp a pataki superior. Az ő írását mutatják a részletfizetésekre vonatkozó bejegyzések. és a NB. Olaf Engelholm hibás német helyesírással és igen darabos nagy gót betűkkel ír.

F:

A sátoraljai helyi pálos-templom oltárára vonatkozó szerződések (OL; MK: Acta Paulinorum fasc. 527.)

a) főoltár

Ego infrascriptus recognosco per praesentes, quod in Anno et die infra notatis convenerim cum Generoso Domino Joanne Georgio Strőczio de Altari majore in Templo nostro Ujheliensi erigendo; Nimium quod Idem Dnus Strőczius tenebatur facere altare majus, a Pavimento Ecclesiae seu Sanctuary erigendo usque ad Summum Fornicis secundum Delineationem a se datam, tali modo: Penes Portas Fundi eriget ubique duas duas Palmas altas, quarum frondes connectent sibi Ciratas pulchrae figurae ex utraque parte. Supra fundum in prima contignatione, duas ex una, duas ex altera parte Statuas intra columnas in Delineatione Altaris notatas, nempe: Ex parte Evangelij prima Statua versus Tabernaculum erit S. Patris nostri Pauli primi Eremitae, secunda Sancti Antony magni cum figura Porci ad pedes. Ex parte Epistolae, prima Statua erit S. Augustini Episcopi cum figura cordis in manu, et ad pedes parvi Pueri cum Coccleari, altera S. Hyeronimi, cum figura Leonis ad pedes, et in manu dextra Lapidem tenens, in altera Crucifixum. In Superiori Contignatione, itidem Palmas ciratas sibi intextas,

* Az itt levő négy betűből álló név nem pontosan olvasható: lehet "Joas" :Joannes), akkor az Strēcus Jánosra vonatkozik, aki valóban előleget kapott az oltár szobrai készítésére: vagy pedig "Gros", akkor Grősz János lehet a szobrász.

ac intra illas ex utraque parte, unam unam Statuam, nempe: ex parte Evangelij S. Joannis Baptistae, ex parte Epistolae S. Onuphry. Supra Superiorem contignationem in cornibus unum et unum Angelum, in Summitate autem Statuam S. Michaelis Archangeli cum romphaea ignita et Diabolum sub pedibus conterentis.

In medio Altaris supra Aram Tabernaculum cum ciratis et Statuis Angelorum eriget tali modo: Intus erit tantae Capacitatis, ut et Ciborium et Monstrantiam majorem capiat; Exterius prope portulam duo Angeli proportionate majores in manibus Thurribulum et naviculam tenentes et quasi Venerabile thurificantes; Superius quatuor Angeli Instrumenta Passionis Xti tenentes et representantes; in Summitate autem Statua Resurgentis Xti Domini.

Ex parte item Fenestrarum Templi eriget Thronum pro Pontificante et adstantibus ministris, cum tribus sellis fabrefactis, qui quidem Thronus cum cupula et Peristromatibus ex Ligno excisis ac ciratis desuper exornari debet, inferius autem per tres gradus ascendendo, quasi per columnas et ciratas distingvi debet; ita tamen, ut quidquid pulchrius in Labore invenerit fiendum, pro gloria Dei et suo honore Dnus Joannes Stróczyus perficere conabitur.

Pro hoc Labore et opere ejusdem Dni Joannes Stróczy, Ego quoque ex consensu Conventus mei Ujheliensis obligo me Solutorem in bona et corrente moneta Sexcentis florenos Rhenenses, ac duo Vasa boni vini usualis daturum. In quorum majus Robur dedimus has nostras Contractuales Litteras, ex utraque parte manu nostra propria Subscriptas, et sigillo nostro munitas. Datum in Monasterio nostro Ujheliensi. Die 8. Marty A° 1716.

I. G. Str. P. Eusebius Radován, Ord. S. P. P. E.

Provin. Ung. Definitor. e Com. Ujhel.

Prior mp.

P. H.

Die eadem perceptit f. Rh. 100
id est centum.

(itt a kifizetési részletek 4 tételben)

Johann Görg strózyus m. p.

P. H.

(a pecsétén I. G. V. S. betűk)

In toto perceptit

Florenos Rhen. trecentos nonaginta tres id est

Fl. Rhen. 393.

*

Ich Endess unterschriebener gebe hiermitt von mir eine Handschrift, dass ich wegen dess Ehrwürdigen Convents einen Chor-altar aufgenommen, solches laut meinen gegebenen Riss in perfection aufzustellen, Dieweil ich aber wegen unterschiedlichen Versaumnissen, weilen auch wegen den Türken-krieg meine Leüte durchgegangen, so wohl auch wegen böser leüthe, welche meine leüthe verführet und solches Werk biss 3 Jahr hinterstellig blieben. Dieweil ein heütt untergesetzten dato Ihro Hoch-Würden P. Antonius Glöser von den Obbemeldten Ehrwürdigen Convent die Comission oder vollmacht gebracht, und von mir verlangt entweder dass Geld, oder die arbeit zu fertigen. Und dieweil ich biss den dritten Theil dess Altars schon fertig habe, verspreche solches biss auff die künfftige Weinlese oder St. Martini solches richtig und gewislich zu verfertigen, und

auffzusetzen, Anbey mich auch obligire in Gegenwahrt untergesetzten Heren, so Geschehen Leütschau den 7. Juny Anno 1719.

Coram Joanni Georg Schifferer

Johan Görg Streózyus m. p.

Coram me Ladislao Vitalis.

*

Infrascriptus recognosco vigore praesentium. Quod prout ante quinquaginta annos cum Generoso Domino Joanne Georgio Stróczy Statuario Leochoviensi conveneram de Altari majore in Templo nostro Ujheliensi erigendo, idem Dnus Stróczyus, praefatum Altare in toto et ex integro juxta Conventionem erexit et perfecit; et neque nos de factura ejusdem Altaris quidquam Praeentionis contra eundem Dominum Stróczyum reservamus aut habemus, sed in toto et de plano ab obligatione ulteriori praefatum Dominum absolvimus. E contra vero licet ex pretio ejusdem Altaris compretu facto, in pleno solvissemus fl. Rh. 550 id est quingentos quinquaginta, et duo vasa vini, tamen manemus obligati ad solutionem futuram fl. Rh. 50. id est quinquaginta, ita quidem, ut quando pecuniam habebimus, tenebimur eidem Domino Stróczyo specificatos quinquaginta florenos in pleno exolvere, ac deponere. In cujus rei fidem dedi has recognitionales Litteras, manu propria et Sigillo Conventus nostri roboratas. Datum in Monasterio nostro Ujheliensi. Die 5 Februarij. A° 1721.

P. Eusebius Radován Ordinis S.

P. H. Pauli Primi Erem. Conv. Ujhel.

Prior m. p.

*

A főoltár két festménye 1729. augusztusban került a helyére.

(Bp. Egy. kvt. Az újhelyi kl. számad. kv.-ból)

Érdekes, ami 1770-ben Esterházy Pál rendfőnök can. vizitatio alkalmával történt. Feltűnt ugyanis a visitatornak, hogy a képen Szt. Egyed apát tévesen fehér pálosruhában volt festve: „...conspicebatur... veste Sacri Ordinis Nostri indutum referens. Eam... novis tingi coloribus et S. Abbati vestem nigram restitui precepit.”

(Egy. kvt.: Acta Paulinor. Generalia X. p. 672. OL; MK: Acta Paulinorum fasc. 527.)

b) mellékoltárok

Nach dem H: Johann Gänzel, Burger und Bildhauer, in Eberges (sic!), seinen Bruder abgesandet, ihme als selbst in eigener Persohn die vollmaht überlassen, mit dem H:P: Prior Paulo Fejér als des leiblichen Ujheler Priors, wegen des Frauen-Altars einen Accort oder schluss zu machen. Dieser also auff folgende wais gemacht oder geschlossen worden. Nemlich das dieser Altar mit 8 Vollkommentlichen Statuen von Bildhauer arbeit gemacht werde 1. Wie folget. den H: Joseph, H. Joachim, H. Dawid mit der Harphe, H. Jacob mit der Lätter, H: Abraham vnd Isac. Item H. Elisabeth, und H: Anna. Auff das frauen Bild eine schöne Ramb, die man auffmachen könne, und ein Glos darein mächen, über das Baldakinum, das ist ober den frauen Bild ein kleines Schild zu machen. Die Säulen sollen nicht flach, sondern mit gehätter arbeit gemacht werden. In übrigen solle das ganze spatium auff beden saidten mit Ciraten, damit kein blösse gesehen werde erfühlet sein. In der Bildhauer arbeit wirdt sich der H: Maister befeissen selbst dieselbe zu machen. Nebst diesen so ist zu diesen Accort auch ein zusaz oder additamentum

zu machen, zu dem Altar des H. Pauli. Nemblich auff beede saiden, wie bey den frauen-Altar zway Positamenten, in diser Höhe, wie der H: Bruder die mass genommen, darauff 2 Statuen komen sollen, als des H: Georgy Csepellini Martyrs, mit der Hacken und einen Dolch, und des H: Henrici mit der flinden in der handt. Dieses alles solle gemacht und verferdiget werden, biss auff die Pfingstfaiertag des zukünfftigen Jahrs Anno 1734, zu Velcher zait man die Wägen auff ordt Vnd stell absenden werde die arbeit abzuholen. Wor (!) dises alles ist der Accort so woll die Bildthauer als Tissel (sic!) arbaít 300 sage Trey hundert Rainische Gulden gemacht worden. Jenes Vor gewiss wan man es fordern werde zu erheben. Nebst disen wirdt auch den H: Maister zu guten Muth ein halbs vaass guten Wain versprochen.

Fr. Paulus Fejér O. S. Pauli primi

Actum Ujhel 1 July P. H.

Anno 1734. eremitae Prior Ujheliensis m. p.

Johannes Güntzl
burger und belthauher m. p.

*

Másik oldalon:

A° Die Conventionis accepit anticipato F. Rhen. 29 X 3

A° 1735. Die 22. January accepit Vidua Francisca Ginczlin Defuncti Sculptoris Conthoralis aureos duodecim id est 12 medio mei infrascripti transmissos Eperjesini A° Die ut supra

Emericus Hereszics m. p.

Item a [OFM] R. P. Gvardiano Eperjessien. ex assignatione Ptris Prioris jam pridem . . 10 fl.

A° 1735 die 27 Aprilis accepit aureis Hollandicis 10 et residua argentea pecunia

fl. 71 X 30

Fr. Paulus Fejér Prior Ujheliensis m. p.

Item A° 1736. Die 29. Apr. accepit pro Arculario exolvendo fl 40 Rh. Item pro se flor. 8 X 18

In toto flor. Rhen. 48 X 18

Ich Entz bekene Hie Mitt dass ich Joseph Zeissl Erlich vnt Richtig bezohlt Worten ohne Wein.

BARANYAI BÉLÁNÉ

JEGYZETEK

¹ L. Erdődy 1717. június 28-án kelt levelét Károlyi Sándorhoz (Adattár).

² 1617-ben a gersei Pethő család behozza a rendet Lengyelországból Stropkóba. A következő években keletkeznek új konventek: 1668-ban Csütörtökhelyen, 1673-ban Eperjesen, 1676-ban Lőcsén, 1687-ben Nagybányán, 1681-ben Egerben, 1700 körül Aradon, 1717-ben Nyírbátorban, 1724-ben Kolozsvárott és Besztercén, 1727-ben Szegeden és Nagyenyeden, 1728-ban Miskolcon, 1731-ben Szilágysomlyón, 1737-ben Firtoson, 1752-ben Imregén. Központ volt 1673–1787-ig Eperjes, 1726 óta ott volt a Studium generale. Olyan időben, amikor nálunk a szerzetesrendek tagjai jórészt külföldiek, a minoritarend zöme magyar; tagjai a Székelyföld népéből és a Felvidék városi, polgári családjaiból kerültek ki (csak néhány vezető személy külföldi eredetű, ezenkívül laikus testvérek küll. az „arcularius”-ok is). Az akkori helyzetnek megfelelően egyes rendtagok plébániát is vezettek, mások várakban vagy a táborban mint lelkészek működtek.

³ Született 1683-ban Baksafalván (Háromszék m.). 1704-ben a rendbe lépett. 1717–1720 és 1723–1726 között tartományfőnök; majd magister és definitor; 1730-tól 1744-ben bekövetkezett haláláig

Miskolcon élt. Izig-vérig magyar ember. Külföldön nem járt, aulikus kapcsolatai nem voltak. Honi missziós tevékenységét az egri egyházmegye területén fejtette ki, küll. a Hernád és a Szamos között. Szeretetremlő, alázatos személye köztiszteletben állott. A kiváló szónok széleskörű olvasottságáról, költői lendületű, élénk és szemléletes egyéni stílusáról Károlyi Sándorhoz írt számos levele, valamint irodalmi művei tesznek tanúságot.

* 1749-ben részletesen leírja az Inventarium akkori feljegyzője, aki nyilván az oltárok készítése idejében még nem volt ott; azért is találhatók kisebb eltérések az oltárok ikonográfiai leírásában. Az Inventarium szerint a főoltár felépítésére Vallovcics András, akit Deák Andrásnak neveztek, 1000 forintot adományozott. Felépítése 1728 előtt befejeződött, mert csak azzal magyarázható az a tény, hogy a számadáskönyvben — amely mindent kimutat, a legkisebb tételt is — 1728 és 1775 között egyáltalán nem fordul elő (a könyv első, azaz 1728 előtti lapjai hiányoznak). Hidegkúti tévesen olvasta az Inventarium szövegét és csak az aranyozásra vonatkoztatta, holott ott „erigenda” áll; a „passim” helyett pedig „partim”-ot olvasott, és így tévesen két adományozót említ. Vallovcics, aki nyilván tanult ember volt, haláláig a minoritáknál lakott Nagybányán, ahol 1710-ben Kelemen Didák volt a házfőnök. Talán rokona Valovics Kapisztrán O. F. M. (l. *Kardcseny J.*, II. 17. l.)

* A csavart oszlop az érett és a késő barokk felépítésének egyik jellemző eleme, Bernini híres tabernaculumától indul (1624–33), mely maga a Sz. Péter-templom confessiójának formaelemeire ment vissza. Különösen a grafikai művek segítségével a XVII. század folyamán mindenhol terjedt, épületeken éppen úgy megjelenik, mint ideiglenesen felépített castrum doloris-okon, diadalkapukon, bútorokon, valamint nemesfémekből készült tárgyakon. *Fő anyaga* ezért — ott, ahol mint esztélyalos munka készül („von gedrähter Arbeit”) — a fa; *jó helye a nagyméretű barokk oltárral*. Annál — a XVII. század első felében — még statikus elem az akkor fehér színű oszlop, melynek eleinte még síma hengertestét átlósan futó aranyozott szőlőindák párhuzamos vonalban fonják körül. A század második felében a mélyen bevésített csavart oszlop mindig gyakoribbá válik, akkor már komor fekete színezése kemény ellentétben áll az aranyszínű fülkagyló — majd akantusz — díszével. Ezt a részletformákat élesen határoló színkontrasztot a XVIII. század elején lágyabb színezés váltja fel: a csavart oszlop most a fa természetes meleg barna tónusában jelenik meg, ezzel a finoman alkalmazott aranyszínű díszítés teljes színharmóniában áll.

Magában a csavart oszlop — ellentétben a síma hengerrel — nem annyira statikus elem, hanem lendületes és mozgalmasság; mint ilyen inkább az oltár tektonikus összforma fellazítását, megkönnyítést szolgálja. Ezt a hatást a domború és bevájt homorú síkjain keletkező fény-árnyék kontraszt még erősen fokozza. Kb. 1670-től kezdve a csavart oszlop alakjai — különböző idők és területek szerint — nagyon változatosak. Bár az általános fejlődés a nehéz formáktól a rugalmas, karcsú alakokhoz vezet, mégis az északnyugati német terület inkább az előzőnél marad, míg a csehországi mesterek karcsúbb, kigyóalakú formákat, az Asam testvérek a csillogó fém-színekben fellángoló oszlopot alkalmazzák mint illuzionisztikus, mozgalmasság csoportjainak méltó kísérőit.

Különösen a felvidéki szobrászat alkalmazza a csavart oszlopot — de az 1740 óta nálunk fokozódó mértékben dolgozó osztrák mesterek már nem annyira kedvelik, — az itt korán jelentkező Louis XVI nem is engedné —, ezzel szemben más országokban még tovább alkalmazzák, így pl. Csehországban (Altbunzlau, Rokycan, Tepl, Mies) és Graubündenben (Iaax 1764). Egyik utolsó — az 1650 előtti formákra visszaemlékeztető — fellépése Merville kamellurozott oszlopai a bécsi Szt. Mihály-templom főoltárán, átlós vonalakban párhuzamosan futó szalagokkal.

* Míg a középkor jelenetábrázolásokat is alkot a tiszta existenciaképek mellett, a barokk inkább az utóbbiaknál tart ki. Akkor a régi Mettertia típus már ritkábbá válik, gyakori inkább az anya ülő vagy álló alakja a mellette álló, imakönyvből olvasó kis Máriával. Különösen a német művészetben mindkettőt intim felfogásban korabeli polgári vagy falusi viseletben, Szt. Annát mint matrónát, Szűz Máriát mint kislányt ábrázolják, így pl. még a XVII. századból: Langenargen-ben (Würtemberg, egykori „Vorderösterreichische Lande”), Wolframseschenbachban (Unterfranken), majd 1713 után: Osterhofenban Asamtól.

Ezzel szemben a hildesheimi dóm finom ezüst antependiuma és a Szt. Anna-csoport Pfefferschlagban (Csehország) a nyírbátori szoborhoz hasonlóan előkelő, méltóságteljes fiatalabb anyát és nagyobb leánygyermeket ünnepélyes, időtlen ruházatban mutat be.

* A Pietá-csoport legkorábbi, XIV. századi típusainál az ülő Mária ölében tartja Krisztus éles szögben megtört holttestét,

amely, Mária kezétől támasztva, élettelenül, szögletesen lecsüngő fejfel, ernyedt karokkal, lábszárakkal jelenik meg.

A XV. század elejéről való típusnál Krisztus felsőteste Mária ölében vízszintesen nyugszik. Mária jobb keze a fejét támasztja. Mindkét típus, különösen az utóbbi, statikájára nézve kielégítő. A harmadik típusnál háromszögű csoport alakul: a halott Krisztus teste fekszik a földön, fejét, vállait térdével támasztja Mária, aki egyenes testtartással a csoport statikus központja. Mindegyik középkori típus kizárólag áhitatos szemlélete egy magabizárt, bensőséges jelenetnek.

A reneszánsz felfogást a Dürer—Goltzius-féle metszetből keletkező típus tükrözi vissza: a középkori második típusból indul ki, ennek merevségét, egyben szigorú frontalitását oldja fel; Mária ferde irányban ül, a holttest átlós vonalban az ölében; lábai, jobb karja lazán hajlik le. Ebből a típusból indul a XVII. és XVIII. század számos szoborcsoportja, majd Krisztus rögzített fekvését feladják, helyette átlósan lefelé siklik, Mária csupán Krisztus egyik hónalját támasztja. Így Strudel Bécsben, Matielli Klosterneuburgban, Günther Memmingenben; ezekkel szemben Donner gurki Pietá-csoportja egy egyéni későgótikus ábrázolást (I. *Dehio*, II. 255. sz.) új csoportosításban, lágy vonalakban, klasszikus formákban újít fel. E fejlődéssel is jár a test fokozatos előrefordítása, osztekikus odanyújtása a hívők felé (így kül. Unterfrankenben, Württembergben, Svájcban). — A Fájdalmas Anya szintén a hívők felé fordul. A nyírőbátori Mária is reánk néz. Jobb térdével alátámasztja halott fia lágyan előtte elnyúló testét, s tárt karokkal elénk tartja.

* Mind formájára, mind ikonográfiájára nézve sem a szószekek, sem volutás koronája nem áll egyedül. Hasonló kosárkiképzés nálunk is, külföldön is, már a XVII. század második felétől kezdve gyakori, mégpedig mind a katolikus, mind az evangélikus templomokban. Baldachinszerű volutás koronák, mint szószekek, keresztelőkutak, sőt oltárepitmények felső záródása nagyobb számban inkább 1700 után lépnek fel; így északi területen is, pl. Svédországban gyakoriak, ugyanakkor Csehországban, Ausztriában, különböző német vidéken is találhatók. Előfordul akkor közismert oltárokon is: pl. Fischer v. Erlach mauzóleum-oltárán Grácban (1695), Donner egykori pozsonyi, Beduzzi melki főoltárán.

A gyönyörűen fából faragott szószekekrona nemcsak a Felvidék katolikus és evangélikus templomaiban, hanem különösen a tiszántúli és erdélyi református és unitárius templomokban a barokk szószekek jellegzetes díszje. Mindezek közül kiemelkedik a nyírőbátori korona arányaival, gazdag díszítésével és rendkívül finom kidolgozásával.

* P. Gessen Placidus, guardián († 1703. Lőcsén) — P. Zur Brücken Domokos, Def. gen. († 1711. uo.) — P. Mertens Hubertus, t. főnök († 1715. Eperjesen) — P. Fabriczy Kázmér († 1726. Lőcsén) — P. Hampen Róman († 1727. Csütörtökhelyen) — P. Horn Kornél t. főnök (1730-ban Eperjesen guardián) — fr. Zimmermann Hubert (1733—1748 Eperjesen).

¹⁰ Szt. Anna kultusza keleten már korán általánossá vált, ugyanakkor Rómában csak egyes nyomai lelhetők fel (Sta Maria antiqua) a görög eredetű pápák alatt. Csupán a kereszties hadjáratok folytán szivárog be, először Angliába, majd Sziléziába és Csehországba. Szélesebb elterjedése kezdődik az Immaculata tanával, így elejétől kezdve a ferences renddel függ össze; 1481-ben ünnepét a római naptárba felveszik. Ugyanakkor Celtis, Erasmus iratai, ezenkívül Annaberg bányaváros híre messzire terjeszti tiszteletét. Nálunk is virágzik már a XV. században, sok magyar zárándok fordul meg az aacheni székesegyház Szt. Anna kápolnájában; idehaza Temesváry Pelbárt dícsőíti Szt. Annát. Elterjedt kultuszát a Felvidék műemlékei is bizonyítják.

A XVII. században újból megéledni az Anna-kultusz, különösen Bretagne-ban, Spanyolországban; az innen induló trinitárius-rend, a magyar pálosokkal, karmelitákkal, majd a jezsuitákkal együtt nálunk is fellendíti. Bécsben Szt. Annáról nevezett egykori Klarisza — 1570 után már jezsuita — templomát 1694-ben — Hevenessy Gábor alatt — Szt. Anna kongregáció alakul (József trónörökös Anna napján történt születése emlékére). Akkor a monarchia legkülönbözőbb részein épülnek Anna-templomok, így a felsősziléziai Chelmben, majd — Santini műve — Brezany Panenokén, Hradistén, végül Nikolsburgban. Nálunk a húszas években a debreceni és a veszprémi piarista Szt. Anna-templom épült fel.

¹¹ A Fájdalmas Szűz kultusza, a késő középkori hitélet egyik fő témája, megújul a barokkban. 1690 k. Kollontis a bécshelyi Szt. Lipót-templomban a Fájdalmas Anyának oltárt emel. 1725-ben XIII. Benedek pápa a Festivitas Septem Dolorum B. V. M. ünnepelését az egyházi állam, majd két évvel később az egész világ számára elrendeli.

¹² Szt. Erzsébet, a rend tertiárius szentje, mint a minorita-rend magyar tartománya védőszentje, a főoltáron nyert helyet.

¹³ A középkori faszobrokat — kivéve az északi vidéken természetes színhatásra készült tölgyfa szobrokat — általában színes festett felülettel látták el. A XIV. században ezt a munkát maga a szobrász végezte, a XV. századtól kezdve azonban ez a táblafestő munkakörébe került; de akkor is az oltár végleges formáját (azaz: az asztalos, szobrász és festő együttes munkáját) a műhelyben nyerte. Onnan teljesen befejezett állapotban a vállalkozó mester szállította el megrendelési helyére, ahol fel is állította. Ezzel szemben a XVII. és a XVIII. században különváltak az asztalos, a szobrász és a festő munkaköre egymástól. Gyakran helyi asztalos készíti az oltárszekrényt, más helyen élő szobrász odaszállítja a nyers szobrokat, és függetlenül tőle, néha jóval később, a szobrok színezését, aranyozását egy festő végzi el, aki gyakran ugyancsak szobafestő, de mindenesetre aranyozó mester is („Fassmaler”, „Vergolder”, „Staffier”).

¹⁴ Főoltárok későbbi aranyozására vonatkozólag csak néhány példát említnék (az első évszám a felállításé, a második az aranyozásé): Aachen, SJ-templom, 1632 (1644) — Gork, a pirnai Hönel szobrász műve 1636 (1654) — Coesfeld, SJ-templom 1694 (1744) — Eperjes, OFM-templom 1732 (1755).

¹⁵ A XVII. század második felétől kezdve a levélindás oldaldiszket általában kívánták. Így például 1680 k. a bergeni Mária-templom régebbi oltárát, 1705-ben a ráttviki oltárt utólag oldaldíszekkel ékesíteni kellett. 1748-ban dícsérik a hannoveri piactéri templom nagy oltára „fürtreffliche Zierrathen”-jét. Hasonló dícséző megjegyzéseket a hazai Canonica visitációk szövegében gyakran találhatunk. Erre vonatkozólag érdekes a sátoraljaújhegyi oltárszerződés (1733), amelyben megrendelik: „In übrigen solle das ganze spatium, auf beden seiden mit Ciraten, damit kein Blösse geschen werde, erfüllt (erfüllt) sein”. Az itt kimondott megokolás a kor ízlését világosan fejezi ki. Ez ugyanaz a horror vacui, amely a Krucsay-oltáron érezhető.

¹⁶ A XVIII. század első harmada az orgona új- és átépítésének fénykora; különösen fontos az igen régi iparhagyománnyal bíró Szászország, akkor a híres Silbermann orgonaépítő munkássága területe; műveit többnyire akantuszlomb díszíti.

¹⁷ Példák: Danzig, Szt. János-templom: Hagedorn-stallum (1731) — Freiberg, dóm: orgona — Görlitz, Szt. Péter-templom: gyóntatószék — Bautzen, dóm: stallumok; ezenkívül: oltárok Mahlpfuhlban, Wachowban, Sputendorfban a brandenburgi, Lenzenben a szász tartományban.

¹⁸ Szobrászunknak Csütörtökhelyen dolgozhatott fr. Brintfal Alajos (1699—1745) arcularius: az ottani konvent főépítője P. Ladányi Elek tartományfőnök volt († 1758).

¹⁹ A valósághoz közelebb állt egy másik feltevés: vajon nem laikus testvérek műve itt — és más helyen — ez az egységes berendezés? *Szabó Erzsébet* (M. É., 1955. 1—2. 184. l.) Temporovits Zakariás minorita testvérré gondolt, akiről feltételezi, hogy ő később a miskolci minorita templomban (már nem meglevő) passióoltárt készített, amelynek tematikája — későbbi leírás szerint — a Krucsay-oltárral valóban egyezik. Temporovits fiatal szerzetes éveit Nyírőbátorban akkor élte, amikor az ottani oltárok készültek — ez nyilván erősen hatott rá; de abból még nem következik az, hogy ő maga szobrász is volt, és ha igen, hogy stílusa közel állt volna az eperjesi mesteréhez, ha ő egyáltalában oltárszobrokat és nem csak retabulumfalakat készített. Az írott források kimutatják, hogy abban a korban a pálos, ferences, minorita, karmelita és jezsuita rend nagyobb házaiban majdnem mindenhol állandó asztalosműhely volt. Vezetője többnyire laikus testvér, a ház bútoraiknak készítése mellett sok esetben retabulumot, szószekeket, orgonaszekrényt, gyóntatószéket csinált, hol saját tervezése, hol adott tervrajzok alapján; ezenkívül sok esetben az ornamentális díszeket is faragta. Szobrászati munkát azonban ritkán vállalt, nem is tudott volna vállalni. A szerzetes laikus testvérek között gyakori az asztalos (arcularius; ez néha ács is volt, és mint ilyen értett az építéshez is), azonban igen ritka a szobrász (statuarius) és a festő (pictor), ez is inkább szobafestő vagy aranyozó.

Nagyobb szobrászati munka — külföldön is — ritkán került ki laikus testvér kezéből. Ebben a korban ez inkább világi mesterek területe volt.

²⁰ Néha már a középkori szárnyasoltár megrendelési helyétől igen távolos városban készült; Multscher Ulmból a tirolai Sterzingbe, Stosz Nürnbergből Schwatzba, Pacher Bruneckból Salzburgba, a Strigel család megrendelésre oltárokat szállított Graubündenig.

²¹ *Lőcse város levéltárából (Levoče Okresny archiv): No. 2259/1720. VII. 20.* Lőcse város hírdetése, mely szerint mindazok, akik

az elnéptelenedett városban letelepedni akarnak, teljes polgárjogot s ingyen házhelyet vagy olcsó házat nyernek kedvezményül. No. 233/1725. XII. 13.: A Helytartó Tanács felhívja Lőcse város lakosságát, jelentse be, hogy milyen nyers terményeket nyújt a város környéke, s milyenek ott a lakáviszonyok, mert a király s. gy. 117. tc. szerint különféle mesterembereket hívat be külföldről, akiknek nem szabad földbirtokot szerezniök, hogy minden idejüket az iparra fordíthassák.

No. 2499/1736. VII. 20. A Helytartó Tanács kérdezi Lőcse hatóságától, hogy milyen mesteremberek szükségesek a városban, mert Bécsben mindenféleképp sok van, akik szívesen átköltöznek (Hajnöczy i. m.).

²² Az asztalosok (arcularius) és a szobrászok (statuarius) közötti munkaterületet, úgy látszik, akkor sok helyen nem tudták teljesen elhatárolni egymástól. Ez nem egyszer panaszhoz vezetett; így pl. a prágai szobrászok Nonnenmacher Márk műasztalost, grafikust és vállalkozót kontárkodással vádolják. Lőcse is a helyi céhbeli mesterek és az újonnan bejöttek között akadt ellentét. Ez utóbbiak már művészként érzik magukat; id. Strecius János és Kischgal Keresztély panaszt emelnek 1702. III. 24-én Lőcse város tanácsánál Strasser Lénárt ottani asztalos ellen, aki a tanács határozata ellenére megint szobrásmunkát vállalt; ilyen kontármunka sértene a „Bildhauer Kunst” hírnevét. A tanács védje a szobrászokat „so zum Theil schon Bürger (Strecius) zum Theil Bürger zu werden gesonnen...” (Kischgal).

²³ Így 1700 után az újszandeczi plébános id. Strecius Jánosnak: „transmiseram... *statuas Sanctorum veteres decem eo respectu, ut easdem ad meliorem arte sua redigeret formam, et... Reliquaria seu thecas... quatuor comptas et elegantes de novo arte sculptoria compararet...*” (Lőcse, vár. lt. XII/VI No. 187).

²⁴ Az MTA Történettudományi Intézetének a lőcsei mikrofilm-anyag megszerzéséért hálás köszönetet mondok.

Ügyszintén hálásan köszönöm Mályusz Elemér professzor úrnak az általam kért lőcsei akták átnézését.

²⁵ A jezsuiták 1674-ben kerültek Lőcsére. Az ún. „régí minorita templomot” mint gimnáziumi templomot nyerték el. Mellette állt rendházuk, iskolájuk is. Ezenkívül 1674. IV. 13-tól 1681. IV. 19-ig a Szent Jakab templom plébánia vezetését is átvették. A minoriták 1676 nyarán kezdték lelkipásztorkodásukat az ún. új minorita templomban. Tökölly 1682. IX. 3-án lefoglalta a gimnáziumi templomot, amelyet a jezsuiták a kollégiummal együtt csak 1686. III. 14-én nyertek vissza.

Működésük az első nyolc év alatt kizárólag lelkipásztorkodásra és a tanításra szorítkozott. Addig a templomot még középkori állapotában használták: 1682-ig nem kezdték annak megújítását, új berendezése készítését, hanem csak 1694-től kezdve. Ez év áprilisától októberig tartó munkával látta el a templomot új barokk boltozattal a késmárki pálosok által ajánlott Krauss építőmester testvérpár. 1695. III. 25—VI. 3-ig az asztalosok az új oltár felállításán dolgoztak, amelyen a szobrász szept. 2-án a szobrokat és ékítményeket helyezte el. Hat nappal később a templom búcsúnapján Bauernfeind szepesi prépost, az egész renoválás és a főoltár meccénása, az új oltáron ünnepélyesen misézett. Hasonlóképpen 1696. IV. 7-én az új szószék megrendelője onnan az első szentbeszédet tartotta.

1696. VII. 7-én a Szt. Szaniszló mellékoltárt, 1697. VII. 30-án a Szt. Ignác oltárt állították fel. Ez év utolsó napjaiban erre és a Xavéri Szt. Ferenc oltárra került az oltárkép; mesterük egy ismeretlen besztecebányai festő, aki 1699-ben ez utóbbi oltár aranyozását is végezte. 1700 után két mellékoltár (Mindszentek, Szt. Ignác), valamint a hatalmas főoltár még mindig nyers állapotban állt: az utóbbi aranyozására még 1721-ben gyűjtöttek.

Greschik és vele együtt Schürer-Wiese azt képzelték, hogy „Olaf Engelholm” mint az oltárok szobrásza együtt dolgozott volna Beichel asztalossal. Az írott források szerint más volt a helyzet. A jezsuita diárium ugyan említi a megfelelő években egy Olaf nevű svéd származású asztalost, akit felvesznek a házba. Ő vezeti a házi asztalosműhelyt; nyilván mint asztalos dolgozott a berendezés elkészítésénél (l. adattár).

A szobrász, aki az új főoltárt csinálta, a diárium bejegyzése szerint mint egyetlen világi ember a kollégiumban részt vett a templom búcsúnapján adott díszében 1695. IX. 8-án. Négy nappal később segédjével együtt már az új szószék szobrászati díszítését kezdi, mely munka négy hétig tart. Október 16-án a szószéket készítő asztalosmesternek, Lénhártinak (Strasser) utolsó fizetést, ugyanakkor a szobrászsegédnek 50 forintot adnak.

²⁶ Maga a Strecius családnév nem bécsi vagy osztrák, hanem inkább közép-németországi származásra utal. Latinosított humanistakori végződése nélkül nyilván Stritz vagy Stritz. Ez utóbbi név a

XVIII. század folyamán a Felvidéken is előfordul: így Úrvölgyen a Stritz család három tagja a magyar minorita tartomány papjai között szerepel: János (1720—89), Antal (1728—1785), Joakim (1741—1789).

²⁷ Demkó K., Lőcse története. I. (Szepesmegyei Történeti Társulat V.).

²⁸ Nemcsak megrendelői, hanem munkatársai is támadják őket a tanácsnál; itt-ott félbemaradt a munka, másutt ennek befejezése késik; Köbling szobrász még 1742-ben nemcsak a „Verdriesslichkeiten”-t (kellemetlenégeket) említi, amit Strecius okozott neki, hanem egyúttal a megboldogult művének minőségét is keményen bírálja: „Nun weillen die Arbeith, so Herr Strecius gemacht, wie auch die Structur Nach der proportion sehr zu gross gewesen...” Köbling 1742. V. 19. Lőcse város tanácsához (Lőcse, vár. lt. XII/VI. no 187).

²⁹ A szerződések szövegét Kaposy János találta meg és másolta le. Ez hívta fel figyelmemet rájuk és további kutatásra ösztönözt.

A sátorlajaujhelyi pálos templom a XVII. századi újjáboltozása után 1716 és 1736 között új berendezést kapott, amely bár módosított állapotban és figurákban megcsorbitva, de még ma is a helyén látható. Ezenkívül ugyancsak fennmaradt két oltárszerződés (OL: M. K. Acta Paulinorum) és a rendház számadási könyvei (Bp. Egy. Kvt.). Ezt mind összegezve az 1786-os felosztási aktákkal (OL: Htt) az egyes tárgyak elkészítéséről, eredeti állapotáról, végül azon később végrehajtott módosításokról elég tiszta képet nyerünk.

1716-ban Radován Özséb házfőnök szerződést kötött Strécius János György lőcsei szobrásszal egy tabernákulummal ellátott főoltár elkészítésére; a két eredeti példányban fennmaradt irat Strécius szobrászt egyben mint vállalkozót is feltünteti. A nagy munka elkészítése nem ment akadály nélkül, s csak 1721-ben fejeződött be. Az az oltár, mint a templom többi oltára, még 1786-ban eredeti állapotában állt. (OL: Htt: Inventarien der in Hungarn... A. 2754).

Azonban néhány év után, valószínűleg 1791 körül, mikor a templomot a piaristák átvették, az oltárt megváltoztatták. Mindenekelőtt nyom nélkül eltűnt a főoltár gazdag szobordíszje, csak fent az oromzaton a két puttóangyal között maradt meg Szt. Mihály szobra az eredeti helyén, mint egyetlen biztos tanú Strécius János György tevékeny életének munkájából. A többi szobor helyére került akkor Szt. László és Szt. István kisebb méretű sablonos szobra. Ugyanakkor a főoltár Szt. Egyed apátot ábrázoló nagyobb képe szintén eltűnhetett (l. Adattár): a leckeoltárra kalazanci Szt. József festménye, a Szt. Egyed kép helyére pedig az eredetileg a leckeoltáron levő kegykép került.

A leckeoldali Máriaoltár 1733—1735-ig készült. A fennmaradt szerződés Güntzl János eperjesi szobrászt mint vállalkozót nevezi meg, aki egyben a nyolc szobor készítését saját magára vállalta. A nyolc szobor valóban el is készült. Ezek feltehetőleg a mester saját kezeművei, és így halála előtt, 1735. I. 22. előtt már készen állottak.

1786-ban még mind a nyolc szobor a kegykép két oldalán van az oltáron. Ma csak Szt. József és Joakim áll a helyén. A többi hat darabnak nyoma sincs.

A szerződés második részében a mester kötelezi magát, hogy a már meglevő remete Szt. Pál oltárhoz két kiegészítő szobrot farag: az egyik a vértanú Csepelenyi Györgyöt ábrázolja, akinek boldoggáavatási pere indítására akkor készült a rend.

Nyilván Güntzel fejezte be ezt a két szobrot is. 1786-ban a Szt. Pál-oltár még kilenc nagy és hat kisebb szoborból állt; ma csak három nagy és három kisebb szobor látható, az elveszett között is a két Güntzel-féle szobor volt. A stíluskritikai vizsgálat azonban azt mutatja, hogy a Mária-oltár két megmaradt súlyos, testes szobra más kézből való, mint a Szt. Pál-oltár finom, lírikus kifejezésű alakja. Ha az előző Güntzel faragta, akkor biztos, hogy a Szt. Pál-oltár három főalakját — nyilván 1733 előtt — más szobrász készítette, Güntzelnél pedig csak a kiegészítő (ma már eltűnt) két szobrot rendelték meg. Ehhez járul a Szt. Pál-oltár sokkal kvalitásosabb asztalosmunkája, a csavart oszlopok, párkányok jóval finomabb kidolgozása mind stílus, mind felfogás tekintetében.

Az oltár három remeteszobra a Krucsay-oltár szobraira emlékeztet, a szikár megnyúlt alakok, kifejező, egyéni arcok, mindenekelőtt a finom kezek annyira jellemző beszédes gesztusai, a lírikus, minden pátoztól szabad, mélyen kontemplatív fogalmazás — mind közel áll a Krucsay-oltár mesteréhez.

³⁰ Friedrich (Urbanus) Historia seu compendiosa descriptio Provinciae Hungariae Ordinis Minorum S. Patris Francisci sub titulo SS. Salvatoris. Cassoviae 1759.

³¹ Ő esetleg rokona Horn Kamillusnak (1669—1735), aki a kölni tartományból való, 1726-ban minorita tartományfőnök, majd 1730-ban guardián Eperjesen.

³³ Vö. Schoen A., XVIII. századbeli képző- és iparművész jezsuita fráterek. Történetírás, 1937. 3. sz.

³⁴ Alapítója Krucsay János és felesége Pogány Borbála. Az oltár címerén: „Sp. D.nus Joannes Krucsay. D.na Barbara Pogány fieri fecerunt. A. 1737”. — A nádírói Krucsay család a Zemplén megyei Krucsó községből veszi eredetét. 1700 után a család tagjai közül közismert: István notarius, aki részt vesz az ónodi gyűlésen; Miklós, egri kanonok, ő megjelent a szécsényi gyűlésen; Márton, Munkács vára prefektusa, majd Szabolcs megyei alispán († 1732) és János; szintén részt vesz a szabadságharcban (Krucsay nevű lovasezred is volt), utána családjával együtt „pacificálódik” és a nyírtassi kúriát elnyeri (OL.: NRA f. 1483. No. 6, 8, 9), 1722-ben már nős; felesége Tolnay Borbála, aki ellen néhány évvel később hűtlenségi pert vezet a megyénél (I. Huszty A., Jurisprudentia Practica. III. p. 85). Krucsay Jánost 1723-ban ügyvédnek vallják; attól kezdve haláláig (1741) a tiszántúli tábla ülnöke (I. OL.: Birós. It.: Prot. Cons.). 1732-ben az oltár címere már megemlíti második feleségét, csébi Pogány Borbálát (1705–1779), aki férje halála után palóci Horváth Imréhez ment feleségül. Borbálát, mint korábban első férjét is, a Krucsay-oltár előtti sírboltban temették el. Krucsay Jánosnak két házasságából három gyermek származott: Julianna Zoltán Pálné, László, Krisztina Horváth Jánosné; ezek közül csak Juliannát temették itt el (1758).

Az oltárra vonatkozólag két korabeli említés maradt fenn. Az egyik P. Bocskó levelei plébános gyászbeszédében hangzott el, amelyet Krucsay János ravatalánál, közvetlenül az oltár előtt tartott (nyomtatásban megjelent Kassán 1742-ben). „... aedificavit altare Domino, szerelmes megváltó Krisztusnak tiszteletére s tiszteletének gyarapítására, és vér nélkül való minden napi föll áldozására, ezen Templomban amaz fall mellett lévő, ugyan Krisztus Urunk keserves kénszenvedéseit magában ábrázoló, gyönyörűséges oltárt Istenes költséggel építette.”

Az oltár másik megemlézése Károlyi Klára Kelemen Didákról írt életrajzában található: „Az Szent Bucsuknak emlékezete sem lévén az Tiszán innen való földön úgy egyéb aitaosságoknak Nyír Bátorban Nagy Pénteken Krisztus Kinszenvedéséről való példázatok productioját fel állította... Ugyan ottan Bátorban Keresztet állított s oda Processiot járatot Kereszt járo héten... Kalvaria fel állításán ugyan Nyír Bátorban anyira szorgalmatoskodott, hogy még az Convent épületeit is hátra hagyata érete s félbe szakasztatta.”

³⁵ Az áthelyezés gondos, szakszerű munkálatairól a szobrok hátán levő pontos helymegjelölések tanúskodnak, melyek az 1955-ös restaurálásnál előkerültek.

³⁶ Nyomott csigafelületeit nagyméretű lapos akantuszlevél borítja. Az ívelt vonalú pilaszteres részen feston-díszítés. Ez a motívum szórványosan külföldön is megjelenik: pl. Brandenburg, dóm: Barfus-epifátum 1691 után — Pronsfeld (Rajna-vidéki top. XII) II) mint szoborkeret — 1721-ben a bajor Hadersbachban és az oberpfalzi Steinbergben — 1723-ban Csehországban a wallerni főoltárnál — 1725-ben Ausztriában a dürnsteini templom kapukeretén.

³⁷ Hármastagolású fedőlemezüket a nyolcszög három oldalával a lapos oltárfalról lép ki, az alatta levő, nagyméretű akantuszlevelekkel borított öblös gyám hirtelenül elkeskenyedik, majd két-két csigában végződik. — A szokatlanul nagyméretű gyámok aránytalanságát már régen kifogásolták, nagyságukat azonban feladatuk teszi indokoltá: egy-egy hármastagolású szoborcsoportnak térséget kell biztosítaniuk és ennek igen tekintélyes súlyát kell tartaniuk. Hasonló alakú gyámok ugyanakkor másutt is előfordulnak: pl. Szt. Erzsébet szobor Trabenreithben (A. Ausztria), Mária és János szobrai alatt Gutenzell (Württemberg) és a diesseni főoltár két egyházatya-szobra alatt.

³⁸ A legismertesebbek: Tronoën (XV. sz. v.) — Plougouven (1554) — Guimiliau (1581–1588) — Plougastel (1602–1604) — St. Thégonnec (1610) — Pleyben (1650)

³⁹ Vö. a népi énekkel:

„Da Jesus in den Garten ging,
da ihm sein bitter Leiden anfang,
da trauert alles, was da was,
da trauert Laub und grünes Gras.”

(Kölni énekeskönyv 1619-ből).

Ua. a papköltő Spee:

„In stiller Nacht
zur ersten Wacht
ein Stimm beginnt zu klagen...

(Krisztus szomorú éneke az Olajfák hegyén).

⁴⁰ A jelenet nevet adott egy akkoriban igen elterjedt társulatnak is: 1638-ban Caraffa Vince S. J. alapította a „Jó halál társulat”-át, vagyis „Congregatio Agoniae Christi”-t, amely a kinszenvedésen és az „utolsó dolgokon” elmélkedett. 1680-ban Bécsújhelyen, ugyanattól az időtől kezdve Magyarországon is bevezették.

⁴¹ Így Kájoninál:

„Vesszőzik, s ostorozzák.
Nincs senki oltalmazója,
Mellette nincs szó-szóllója.
Nincsen szánakodója.”

Vö. Händel, Messiás-oratórium szövegével:

„Die Schmach bricht ihm sein Herz; er ist voll Traurigkeit.
Er sah umher, obs jemand jammete, aber da war keiner,
keiner, der da Trost dem Dulder gab.”

⁴² A viselethez: a XVII. században gyakori a csonka vagy fél-csonka bő ujjú dolmány, a konzervatív gondolkodásúak a XVIII. század elején is viselték még. A térden felül vagy félcombígy erő csakóra vágott dolmány szintén még a XVII. század divatja. Sűrűn gombolták gömbölyű paszománnyal vagy fémgombbal, a XVII. század folyamán gyakran az egész mellrész borítja a párhuzamosan egymás mellé varrott paszománydisz. (Dr. Ember Mária viselet-történetész szíves közlése).

⁴³ Van, aki korabeli felszerelésben, bőrmellényben, van, aki eszményi „római” viseletben jelenik meg.

⁴⁴ Nem így a zenében. Itt Szt. Bernát himnusza (Salve caput cruentatum), a régi egyház drága kincse, P. Gerhardt († 1676) költői fordításában protestáns énekké vált, majd J. S. Bach zenei átfogalmazásával (Máté-passió, Karácsonyi oratórium) — éppen a Krucsay-oltár idejében — a kinszenvedés legáltalánosabb jelképe lett. Kájoninál:

„Sok rútsággal kezdék ott csúfolni, Szent szakállát és haját
rángatni,
A koronát Szent fejében nyomni, Arczul, nyakon kezdék ott
csapdosni.
Térden-állva úgy káromolják vala, Nevetséggel néki mondgyák
vala,
Idvez-legy te Sidóknak királya. Azon közben megpökdösik
vala.”

⁴⁵ Pilátus keleti, török viselete, a hosszú, derékig sűrűn gombolt kötös és a sál-öv a XVII. századi magyar viseletben is gyakori. (Dr. Ember Mária közlése.) Mint „nemes külföldi”-t mindenkor fantasztikus viselet jellemzi. A XV. és VI. században hosszú kaftánban, szakállal, különös fővéggel jelenik meg a helytartó; néhány romanista festő — pl. Mostaert — „római” viseletben, nyírott fejfel festi. 1730 után, végleges kiűzése után, a török általános rokonszenvennek örvendett. Gazdag viseletét mindenütt csodálták.

⁴⁶ Az Ecce homo mint Pilátus utolsó kísérlete, csak a János-evangeliumban áll (XIX, 4–5). Az egyházatyák közül Szt. Agoston így fogja fel: „Instituit enim, quantum potuit, ut illum ex eorum manibus liberaret. (Brev. Roman., Nagypént. olvasmány; St. Augustinus, Ep. super Psalmos, In Ps. 63 ad vers. 2). — Krisztus saját szavai a helytartóhoz: „Qui me tradidit tibi, majus peccatum habet.” (János, XIX, 11). Ezzel szemben Szt. Gergely kijelentését (Homilia 16 in Ev.), hogy ördögi Pilátus, a középkori játék — apokrif legendák alapján — helyenként drasztikusan kiszélesíti. A képzőművészet azonban többnyire — mint itt is — jóindulatúnak, rokonszenvesnek jellemzi Pilátust.

⁴⁷ „Krisztus kivezetésének” hívták; a város kapuján át vezetődött a gyötrelmes út kezdete volt. Ezért ennek ábrázolása gyakran található kapukon; pl. mint falikép az augsburgi Szt. Kereszt (Kreuzer)-kapu felett jelent meg (I. XVII. sz. metszet). A Bretagne-i kálváriánál a keresztvitel mint főjelenet szerepel. A Krucsay-oltár ábrázolása feleleveníti Kelemen Didák szavait: „ki a városból... hóhérok-tól vitetik halálra a másik József. Kivel edgyüt minden szépség, és igasság, minden vigasság, és dicsőség ki mégyen a városból” (Búzafejek).

⁴⁸ Iágy, kúpalakú szövetségű szerepel szörme karimával az Iparművészeti, 1730-ban készült, erdélyi viselet képeket tartalmazó vízfestmény-sorozatán. A süveg szélét a XVIII. század folyamán behasították. — A köznép fekete vastag nemezből készült, gömbölyű tetejű, felhajtott szélű kalapot viselt. — A XVII. században divatos vállig erő haját a XVIII. század elején kezdték befonva viselni. (Dr. Ember Mária közlése.)

Simon típusa a derék mesterember, aki, a munka befejezése után hazafelé sietve, hallani sem akar arról, hogy ilyen szegényes helyetbe kerüljön. Ez az ábrázolás a középkori játékok maradványa. Vö.: „den Galgen sol ich helfen tragen? — das ist mer eyn smelich dyng!”, azonban az ártatlan áldozat megtekintése irgalmát ébreszti fel: „ich wel dir gern helfen tragen . . .

ich wel dir gern lichten dyn pyn und wel hude dyn hilffer syn!
ich wel nemmen des cruzes eyn deyl, ab mer gescheen kunde heyl!”

(Alsfeldi játék).

⁴⁸ Jó példák: Laupershausen (Württemberg) — Lipcse, Tamás-templom (1721) és az iglói fesztület (*Schürer-Wiese*, 324. kép).

⁴⁹ A bizánci művészetben 700 k. kifejtett, eredetileg szimbólikus jellegű téma nyugaton először a mustairi freskósorozatban (800 k.) tűnik fel; mégpedig mint történeti ábrázolás. Mint ilyen később a XV—XVI. századi passiójátékok és a származóoltár-ciklusok keretében gyakori. A Krúcsay-oltár témakörébe szintén mint történeti jellegű jelenet illeszkedik be egy olyan korban, mely általában a „lélekbörtön” („Seelenkerker”) szoborcsoporthoz a téma eredeti szimbólikus felfogásához tért vissza. Szt. Ferenc rendjének különböző ágai mindenütt különös szeretettel terjesztették ezt az ábrázolást. (Vö. Aggházy M.: *Bulletin X*, 1957).

⁵⁰ Valóban közvetlen összeköttetés a passiójátékokkal a Krúcsay-oltár ábrázolásai közül csak a keresztrefeszítés és Annás és Kaifás — itt csak inkább jelképes — Pilátusnál való megjelenése esetében áll fenn. A hasonlóság azonban csak ilyen kis részletekre szorítkozik. Az oltár jelenetei felfogásukkal, komoly méltóságukkal és kontemplatív tartózkodásukkal távol állnak a bőbeszédű patétikától, drasztikus genre-részletektől, melyek már a XV. század vége óta a színjáték elengedhetetlen, népies fűszerévé váltak. Ezzel szemben a XVIII. század olyan realiztikus ábrázolásai, mint amilyen a kismartoni, a gráci és az eperjesi kálváriajelenetek, jóval közelebb állnak a késői passiójátékok szelleméhez.

⁵¹ A korai középkorban keletkező szigorúan liturgikus felfogású misztériumjátékok latin nyelven az oltár körül előadtak. Ez lassan, fokozatosan bővült szerepszámmal, jelenetekkel és a templom előtt lévő térre került. Innen a fejlődés a XV—XVI. század realiztikus, bőbeszédű, többnapos játékaikhoz vezet, melyet nagyszámú, inkább laikus szereplőkkel már nemzeti nyelven a város piacterén adtak elő. Színpadja „permanente, à la fois unique et multiple” (Julleville); Franciaországban egymás mellé épített „mansions”-ból, német területeken körben felállított állványokból állt; Angliában és az olasz „sacra rappresentazione”-nál kicsikálk vonultak körül. Míg a passiójáték Franciaországban 1548-ban állami, protestáns országokban egyházi tilalommal ért véget, addig katolikus területeken mind városokban, mind falvakban folyamatosan tovább virágzott a játék. A XVII. században Luzern és Bécs a központja. Bajor és tiroli területeken a XVII. és XVIII. századból kb. ötszáz előadás ismeretes.

⁵² A XVIII. század folyamán néhány ide tartozó középkori író műve (Bonaventura, Kempis Tamás, Haláltánc-költemények stb.) új kiadásban jelent meg. Ezenkívül a barokk kor saját vallási irodalma erős hatást gyakorolt, különösen a jezsuiták és a ferencesek köréből származó művek. Ezek közül egyesek a nyírbátori konvent akkori könyvtárgygyűjteményében is előfordulnak. — A csiksomlyói ferences-konvent kiadta a „Cantionale Catholicum” című (Kájoni-féle) nagyjertű énekgyűjteményt, melynek főtémája a Passio Domini. Amikor a Krúcsay-oltár munkálatait alkották meg, megjelent Kelemen Didák „Búzafekék” című beszédgűjteménye. Ennek kiemelkedő része a mély fájdalmat sugárzó, a középkori misztikusok látomásait költői nyelven újból idéző két nagypénteki prédikáció.

⁵³ Az 1264-től kezdve gyakorivá váló úrnapi körmenetek élőképeket ábrázoló szereplőcsoporthoz bővültek. A XIV. század végétől úrnapi játékok is léteztek. 1516-ban Freiburgban a különböző céhek 12 élőképet mutattak be; 1604-ben ebből már egy élőképekkel keretezett, sajátos, nagyméretű passiójáték lett. 1671-ben Uerdingenben volt még ilyen. A XVII. század végén Bécsben az úrnapi játék a velencei követnek mint különlegesség tűnt fel. Ezenkívül a Paolo Segneri által bevezetett bűnbánati körmenetek 1700 k. már magyar földet is értek; ezek keretében ótestamentumi és az evangéliumból vett passió jeleneteket mutattak be élőképpen; a körmenetek gyakran a Golgotát bemutató drámai előadásokkal érték véget. Egy ilyen bűnbánati körmenetet, nehéz keresztet hordozó számos résztvevővel Kelemen Didák írt le 1731. október 17-én Károlyi Sándornak írott levelében.

⁵⁴ A keresztúti ájtatosság a kereszt háborúkkal kapcsolatban az eredeti szentföldi helyek látogatásából fejlődött ki; mint ezek

gondozása, úgy az ájtatosság ápolása is a ferencesrend különös feladatává vált. Emellett gyakori lett a misztikusok látomásai alapján az odahaza, jelképesen végzett „keresztút”; ebből fejlődött ki a középkor végén a szemléltető, szobrászati jelenetekkel díszített, eleinte hét, majd tizenegy, végül tizenhárom „stáció”-ból álló keresztút. 1650-ben a ferences Leonardo da Porto Maurizio a római Colosseumban — ahol 1489-ben a passiót játszották — keresztúti stációkat állít fel; kezdeményezésére az ájtatosság az 1729-es és 1731-es pápai brévével végleges alakot nyert. Ez pontosan a Krúcsay-oltár keletkezésének idejében történt. Egy minorita templomban ez az időbeli összetétel alig lehet véletlen.

Maga a Krúcsay-oltár azonban nem egy keresztút: jelenetei egyetlen helyen szorulnak össze, tehát nem lejárható stációk; ezenkívül a keresztút számára előírt hely a hajó, nem a szentély; oltárunk pedig eredetileg a templom szentélyében állt.

⁵⁵ A tendencia mindegyiknél ugyanaz: áhitatot és együttérzést akart ébreszteni. A tömeg egyidejűleg ájtatos szemlélő is volt. A Krúcsay-oltár esetében a szemlélő is észrevétlenül, de sorsszerűen válik a dráma szereplőjévé. A különböző műfajok ilyenféle hasonlóságok mellett alapvető különbségeket mutatnak fel: az előadások és a körmenetek népies, egyszerű tömegszelvények. A képzőművész egyéni alkotásai ezzel szemben maradandók. Ők összevonva csupán a lényeg adják; a materiális földöntúli tényeket elevenítik meg.

A sokszor említett ún. szimultánrendszert sem alkalmazták egyformán. A középkori játéknál csak a különböző „helyek” (loca) vannak szimultán rendezésben, egymás mellett felállítva, maga az eljátszott dráma szukcesszive, azaz folyamatosan fejlődik tovább. Eljelt szemben a képzőművészeti ábrázolásoknál az egyes jelenetek egymás mellett állnak, így Krisztus alakja mindegyik jelenetben külön-külön lép elő. Ugyanez néha körmeneteknél és élőképeknel is előfordult, így már 1493-ban Frankfurtban a passiójátékot követő körmenetnél, ahol öt játékos — mint a különböző jelenetekben szereplő Krisztus — ment egymás mellett.

⁵⁶ Mint pl. a Szabó Erzsébetnél i. h. említett miskolci passió-oltár Temporoitól.

⁵⁷ F. Back, Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein (Darmstadt 1932), a középrajna-vidéki barokk szobrászatát áttekintve, azt állítja, hogy mesterei néha öntudatlanul is gótikus szobrok hatása alatt dolgoztak. Back említi ugyanott a rézmetsző Wille érdekes megjegyzését a hagenai kálváriaszobrok láttán (1736): „d'un style gotique et très curieux.” Ugyanabban az időben az építészetben a gótika felé olyan jelentős, tudatos visszatértek fordultak elő, mint Santini-Aichler építményei Csehországban.

⁵⁸ és ⁵⁹ I. Brinckmann, A. E., Barockskulptur. 1917 (Handbuch.)

⁶⁰ Híres kálváriák épültek: 1605-től Kalwarja Zabradjowski Krakkó mellett — 1648 Wejherowo — 1653-tól Grác — 1662-től Pribram és Wilna — 1688 Linz — 1696-tól a Bizamhegyen Bécs mellett — 1700 Komárom — 1705 Kismarton — 1708 Münster — 1713 Antwerpen — 1719 Bruck — 1723 Grác, Scala Santa — 1726-tól Vác — 1728 Maria Plain, Eggenburg, Malmédy — 1729 Ellwangen — 1735 Fulda — 1736 Kremsmünster, Salzburg — 1737 Klagenfurt — 1744 Schmezbánya — 1745 St. Pölten — 1747 Würzburg, Pest

⁶¹ Nyírbátori Inventarium (1756 előtti bejegyzés):

„In cujus Ecclesiae parte meridionalis a Sanctuario usque ad Porticum Ecclesiae, inter Columnas ejusdem forinsecus fuit aedificata Calvaria cum suis Stationibus, et ambitu, verum cum Tectum illius aedificium non parvum obstabat Fenestris Ecclesiae, ex communi consensu Familiae Hallerianae (curaverat enim Ill. ma condam Comitissa Clara Károlyi nupta Halleriana) et venerabilis Diffinitory; ambitus ejusdem est ruinatus una cum tecto, relictis Solum Novem quasi Capellis Pro Stationibus Passionis Xsti, quae tegi debent absque omni obstaculo Fenestrarum dictae Ecclesiae, restat autem adhuc etiam Turricula Supra Porticum Ecclesiae Chori Fenestram impeditas humilianda.”

Maga az egész kálvária mint építmény gyengébb munka lehetett, mivel az 1749-es definitorium már ennek rendbehozását rendeli el: „Circa Calvariam penes Ecclesiam Bathoriensem, statutum est, ut illa non demoliat, sed post reparationem Tecti Ecclesiae et Turris, etiam illa tegatur, et curetur.” (1749. VI. 28—30. Statuta Ven. Congr. Diffinitorialis Miskolczi.)

MÉRETEK

Főoltár:

Egész magassága: 12 m
szélessége (a két ajtó nélkül) 5,35 m
Szt. Péter 2,15 m — Szt. Pál 2,03 m
2. em. szobrok: 1,75—1,78 m
3. em. szobrok: 1,44—1,49 m

Mellékoltárok:

Egész magassága: 8 m
szélessége: 3,10 m

Szt. Anna oltár:

Szt. Anna: 1,45 m
Kis Mária: 0,87 m
Szt. Sebestyén: 1,59 m
2. em. szobrok: 1,28 m—1,31 m
angyalok: 1,00 m—1,03 m
Szt. Imre: 1,11 m

Pietà-oltár:

1. em. szobrok: 1,50 m
2. em. szobrok: 1,15 m—1,20 m
Szt. József: 1,07 m

Krúcsay-oltár:

Egész magassága: kb. 9,5 m
szélessége az állványok magasságában: 4,66 m
álló Krisztus-szobrok: 1,35 m
többi álló személy: 1,20 m
eredeti Krisztus a sírban: 0,91 m

Pócsi oltár:

Egész magassága: kb. 4 m
alsó szélessége: 2,30 m

Szószek:

Kosár egész magassága: 1,80 m
kosár belső magassága: 1,00 m
hatszög oldalai: 0,85 m
szobrok magassága: 0,72 m

A szobrok hársfából készültek, hátulsó részén kivájva; mindegyik külön mint kerek szobor kiképezve. Kis talapzaton állnak, kivéve a Krúcsay-oltár szobrai, amelyeket csak a helyszínen, az oltár falon belül laza csoportokba állítottak össze. 1955-ben Németh Kálmán tanár, a budapesti Szépművészeti Múzeum szoborrestaurátora az Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség megbízásából a Krúcsay-oltárt, majd 1957-ben a többi oltárt szakszerűen restaurálta

IRODALOM

1. Irott források:

Budapest, Orsz. Lt.: M. K.: Acta Jes. reg. Coll. Leucov. Fase. I.
" " " M. K.: Acta Paulinorum, Újhely Fasc. 527.
" " " Cs. lt.: A löcsei SJ-Kollégium diariuma I—II.
" " " Károlyi lt.: Kelemen D. levelei Károlyi S.-hoz.
Nyíregyháza, Áll. lt.: Az egyk. nyírbátori min. konvent iratanyaga.

2. Nyomatott források:

Alszeghy Zs. és Szádvik F., Csiksomlói iskoladramák. R. M. Kvt. No. 32. Bp. 1913.
A magyarországi Minorita-rend névtára, 1882. Arad 1883.
Bleibaum, Fr., Bildschnitzerfamilien des Hannoverschen u. Hildesheimischen Barock. Strassburg 1924.
Brinckmann, A. E., Barockplastik. Neubabelsberg 1917. (Handbuch)
Chambers, E. K., The Mediaeval Stage. I—II. Oxford 1903.
Csák A. C., P. Kelemen Didák csodálatos élete. Miskolc.
Divald, K., Eperjesi barokk templomok.
Feulner, A., Deutsche Plastik u. Malerei d. XVIII. Jh. Neubabelsberg. (Handbuch).
Friedländer, M. I., Altniederländische Malerei, I—XIV.
Froning, R., Das Drama des Mittelalters. Stuttgart é. n. (1891).
Fülöp Árpád, Csiksomlói nagypénteki misztériumok. R. M. Kvt. No. 3. Bp. 1897.
Genthon—Lux—Szentiványi, Szabolcs vármegye műemlékei. é. n.
Gregor, J., Weltgeschichte des Theaters. Wien é. n.
Gruyer, P., Calvaries Bretons. Paris 1920.
Gyürky M., A Báthoriak nyírbátori templomai. Bp. 1943.
Heinrich G., Juhász Máté misztériuma. Egy. Phil. Kvt. 1893. 734—752. l.
Hidegkuti M., A nyírbátori minorita-templom. 1941.
Hoogewerff, G. J., De Noord-Nederlandsche Schilderkunst. Gravenhage 1939.
Jánosi Gy., Barokk hitélet Magyarországon. 1935.
Jessen, P., Der Ornamentstich. Berlin 1920.
Kindermann, H., Theatergeschichte Europas. I. Salzburg 1957.
Kneller, A., Geschichte der Kreuzwegandacht. St. aus M.-Laach XXV. Erg.-Bd. No. 98. Freiburg 1908.
Koch, F., Die Gröninger. Münster 1905.
Milhsack, G., Die Oster- u. Passionsspiele. Wolfenbüttel 1880.
Mónay, Fr., De Provincia Hungarica Ord. Fr. M. Conv. Memoriae Historicae... Róma 1953.
Mónay, Fr., Adatok a magyarországi és erdélyi minoriták munkásságáról. Róma 1953.
Mone, Schauspiele des Mittelalters.
Moser, H., Volksschauspiel (l. Spamer: Deutsche Volkskunde. I. Leipzig 1934.)
Nagy Iván, Juhász Máté. ITK, 1893. 100—102 és 161—166. l.
Neuss, W., „Christus“-cikk: l. Real-Lex. d. d. Kgesch.
Nordhoff, J. B., Meister Eisenhuth. Bonner Jhrb. 1879. 137—144. l.
Petit de Juleville, L., Le Théâtre en France 4. kiad. Paris 1897.
Petit de Juleville, L., Les comédiens en France au moyen-âge. Paris 1885.
Rados J., Magyar oltárok. Bpest 1938.
Roar Hauglid, S., Akantus. I—II. Oslo 1950.
Rothe, F., Das deutsche Akanthusornament des XVII. Jh. Berlin 1938.
Szónyi O., Régi magyar templomok. Bp. é. n.
Takáts Sándor, Kelemen Didák és Károlyi Sándor családja. Kath. Sz. 1892.
Waquet, H., L'art Breton. Grenoble é. n.

SZELEPCSÉNYI EGY ISMERETLEN MUNKÁJA

Szelepcsényi György (1595—1685) a XVII. század magyar közéletének egyik legszínesebb egyénisége. Már életpályája is mesébe illő: egy kisvárosi szegény tanítóból az ország legfőbb egyházi és világi méltósága lesz, hatalmas vagyon ura, kitűnő politikus és ezenkívül korának legjobb magyar rézmetszője¹, kiváló jellemképmások alkotója².

Vayer Lajos festett először átfogó képet rézmetsző művészetéről és határozta meg helyét a XVII. század magyar művészetében³. De ő is csak öt metszetét ismerte. Azóta Soltész Zoltánné közölte hatodik, sajnos, Landgraffen által nagymértékben átalakított metszetét és most módunkban áll Szelepcsényi oeuvre-jét egy hetedik munkájának bemutatásával kiegészíteni és ezzel újabb adattal járulni a magyar rézmetszés oly szerény XVII. századi történetéhez.

Szelepcsényinek eddig ismert metszeteivel ellentétben most ismertetett műve újabb oldaláról mutatja be művészetét: ex librist ábrázol. Már önarcképe is ex lib-

risnek készült ugyan, de szervesen kapcsolódik több arcképbábrázolásaihoz és inkább arcképnek, mint ex librisnek vehető.

Metszetünkön ovális vesszőkeretben, amit lent és fent kicsiny rozetta szakít meg, címerábrázolást látunk: Csücskös talpú barokk paizs satírozás nélküli mezejében koszorú lebeg, melybe három liliomszál van betűzve. Pántos sisak, ezen párna és sisakdíszül a párnából kinövő bodros hajú fiatal vitéz bal kezét csipőjén nyugtatva, jobbában egyenes kardot emel. Öltözete dolmány, mel- lén dúsan zsinórozva, a fej fedetlen. Dús sisaktakaráó.

A keretben a sisakdísz két oldalán elosztva jelmondat:

Militia est uita hominis super terrā
A metszet nagysága 76,53 mm. Jelzett és keltezett. A kereten kívül alul jobboldalt G. Szelepcheny f., balról Romae 1635., a keret felett a tulajdonos neve

Franc. Gaud. Ghelf Tridentinus
olvasható.



Ex libris. Szelepcsényi György metszete

Szelepcsényi józan önmérséklete ezen a metszetén is érvényesül. Tudja, hogy a díszes barokk keretek megkomponálása felülmúlja tehetségét, ezért nem alkalmaz architektúrás keretet, díszes névkartust vagy más felesleges díszítést, megmarad az egyszerű keretbe zárt címerábrázolásnál. A paizs mezejének jó kitöltése, a nagytömegű címer térbeállítás, a foszladék szép kialakítása méltók Szelepcsényi művészetéhez. De vannak a metszetnek mesterségbeli hibái is. A karok elrajzoltak, a dolmány alsó részének szoknyaszerű kiképzése és árnyékolása sem szerencsés. Legkevésbé sikerült azonban a tulajdonos nevének feltüntetése a keret felett: túlságosan kicsinyre méretezte és a szöveg elosztása sem átgondolt, nem szimmetrikus.

Sok korabeli ex librisen nincs a név feltüntetve, megelégszenek a címer ábrázolásával. Lehetetlen arra nem gondolnunk, hogy Szelepcsényi sem szándékozott eredetileg a tulajdonos nevét a lemezbe vésní és csak utólag, valószínűleg Ghelfnek kívánságára tüntette fel. Lehet azonban, hogy túlságosan kevés ideje volt a lemez elkészítésére és talán csak egy futólagos római tartózkodás emlékeképpen készítette, ami megmagyarázná a mesterségbeli hiányokat is.

A metszet eredetijét az innsbrucki Ferdinandeum gyűjteménye⁵ őrzi és csak nálunk ismeretlen teljesen; a külföldi, jelesül az osztrák ex libris-irodalom nyilvántartja: Julius Stava: Die alten Ex libris von Trient und dessen Umgebung⁶ c. tanulmányában a 73. sorszám alatt említi, Georg v. Stawa pedig a régi tiroli ex librisről írott könyvében⁷ a 170. sz. a. sorolja fel. Reprodukálva tudomásom szerint még nem volt.

Nem tudjuk, milyen viszony fűzte a művészt Ghelfhez? Baráti kedveskedés, vagy megrendelés volt-e alapja a metszet elkészítésének? Utóbbi eset is elképzelhető,

hiszen ezidőben Szelepcsényi még bizonyára nem bővelkedett anyagiakban.

De még magáról Franciscus Ghelfről is alig tudunk valamit. Sem az Österreichisches Staatsarchiv, sem a tiroli Landesregierungsarchiv nem őrzi Ghelfre és családjára vonatkozó adatot⁸. K. Finsterwalder a tiroli családnevekről írott kimerítő munkája⁹ sem említi. Egyedül Konrad Fischner: Tirolisch-Voralberg'scher Wappenschlüssel¹⁰ közli, hogy Franciscus Ghelf „Oberstleutnant der Tiroler Landmiliz in den Welschen Konfinen und am Nonsberg” volt és ezzel a címerrel pecsételt 1652 dec. 1-én.

A metszet datálása még egy érdekes problémát vet fel: Úgy tudtuk¹¹, hogy Szelepcsényi 1634-ben végleg hazaköltözött és még ez évben szempci plébános lett. Miért találjuk mindjárt a következő évben ismét Rómában? A Collegium Germanicum et Hungaricum növendékeinek a felvételtkor meg kellett fogadniok, hogy az intézet elhagyása után három évig nem térnek vissza Rómába, sőt ezt a próbaév leteltékor még esküvel is meg kellett erősíteniök¹². Szelepcsényi tehát semmiképpen sem térhetett vissza 1635-ben, hanem csak ekkor költözött hazájába. A Collegium rektorának elbocsátó levele 1634. nov. 14-én kelt; hogy mi volt a késedelmes hazatérés oka, azt ezidő szerint nem tudjuk.

Lapzárta után érkezett a trentói városi levéltár közlése: F. G. Ghelfet 1652. dec. 30-án nevezte ki Károly Ferdinánd a militia alezredesévé, de már 1655. május 31-én halála miatt testvére, Pompeo lett az utódja („Libri Feudali” XL. köt. 293, illetve 296. old.).

ARADY KÁLMÁN

JEGYZETEK

¹ Szelepcsényi rézmetsző tevékenységének irodalmát 1. Pataky Dénes, A magyar rézmetszés története. Bp. 1951. Ezenkívül: K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg: Exlibris des Erzbischofs Georg Szelepcsényi. Zeitschr. f. Bücherzeichen, Bibliothekskunde u. Gelehrten-geschichte. (1902) 167—168. old. és Nachtrag... Uo. (1904) 44—45. old. (utóbbi helyen önarckép-exlibrisét is tévesen Langnak tulajdonítja). — J. Cincik, Stari slovenski grafici. Slovenský Typograf 1941 és U. ő. Slovenské grafické umenie. Turč. Sv. Martin, 1944, 32—47. old. — J. Pospisil a B. Bárent, Exlibris na Slovensku. Turč. Sv. Martin, é. n. 12—13. old.

² Róssa György, Frans Luyckx und György Szelepcsényi. Acta Hist. Artium Acad. Scient. Hung. (1959) 233—238. old. A Habsburg képmásokról kimutatta, hogy azok Luyckx után készült másolatok, de a Pázmány képmások és önarcképe eredeti alkotások.

³ Vayer Lajos, Sz. Gy., a művész. Kny. a Domanovszky emlékkönyvből. Bp. 1937. és U. ő. Sz. Gy., a rézmetsző. Kisgrafika (1940) 1—4. old.

⁴ Soltsz Zoltánné, Sz. Gy. ismeretlen rézmetszete. Művészet-történeti Értesítő (1955) 216—219. old.

⁵ A tiroli Landesmuseum Ferdinandeum igazgatójának, Erich Eggnek itt köszönöm meg a mikrofilm megküldését.

⁶ Julius Stava, Die alten Exlibris von Trient und dessen Umgebung. Österreichisches Jahrbuch f. Exlibris und Gebrauchsgraphik (1936) 27. old.

⁷ Georg v. Stawa, Alte Exlibris aus Tirol. Schlern Schriften No. 181. Innsbruck 1958. Itt tévesen Franz Josef Ghelfet mond.

⁸ Megköszönöm mindkét levéltárnak ezúgyben végzett kutatását.

⁹ K. Finsterwalder, Die Familiennamen in Tirol. Schlern Schriften. No. 81. Innsbruck 1951.

¹⁰ Konrad Fischner, Tirolisch-Voralberg'scher Wappenschlüssel. I. Teil. Innsbruck. 1938. 391. old. U. itt említi még ezen családból Pompeo Ghelfet is, aki szintén Oberstleutnant volt és 1620-ban Trient polgára lett. A család tehát minden valószínűség szerint trentoi illetőségű.

¹¹ Életrajzirói adatai sem egyeznek hazatérésének időpontját illetően: Szinnyi, Magyar Írók. 13. köt. Bp. 1909. 634. hasáb sz. 1634 végén költözött haza és lett plébános. Zelliger Alajos, Esztergom vármegyei Írók. Bp. 1888. sz. is 1634-ben szentelték pappá. Kolányi Ferenc, Esztergomi Kanonokok 1100—1900. Esztergom 1900. 245. old. is úgy tudja, hogy 1634. év végén hagyja el Rómát. A Révai Nagy Lexikona 17. köt. Bp. 1925. szerint 1627-ben tér haza és 1635-ben lesz plébános. Az előbbi évszám itt nyilvánvalóan téves.

¹² Galla Ferenc szíves közlése.

A XIX. század közepe éremművészetünk történetében a mélypontot jelentette. Míg a század első felében részint a körmőci, részint pedig a gyulafehérvári pénzverdében eleven éremkészítői tevékenység figyelhető meg, és Bécs uralkodó helyzete ellenére is mindkét verdben tekintélyes emlékérem-sorozatok kerültek kibocsátásra, addig a szabadságharc leverése után hosszú ideig úgyszólván minden ilyen irányú tevékenység megszűnt Magyarországon. Az elnyomatás évei természetesen főleg önmagukban sem kedveztek az éremművészetnek, mint ahogy a művészet többi ága is kényszerű szünet után csak lassan elevedett meg, de ami igény még esetleg támadt is érmeik készítésére, azt úgyszólván teljes egészében Bécs elégitette ki.

Tekintve, hogy a felmerülő éremszükséglet túlnyomórésze hivatalos megrendelésekre készült, érthető, hogy a megrendelők Bécs felé fordultak, annál is inkább, mert az egész európai éremművészetben Bécs ez idő tájt vezető szerepet játszott. A XVIII. század elején újjászervezett bécsi éremvéső akadémia állandó működése meghozta a maga gyümölcsét, és már a XVIII. század közepén a barokk éremművészetben a bécsi éremművész iskola igen magaslatra emelkedett. Az ezt követő klasszicizmus és romantika ideje ugyan nem kedvezett az éremművészet virágzásának, de a bécsi iskola mégis éppen ekkor nyert újabb lendületet, különösen a magyarországi születésű Böhm József Dániel éremművész vezető és irányító tevékenysége révén. Az ő művészete még a tiszta klasszicizmus stílusát áruja el, de tanítványainak, elsősorban Karl Radnitskynak és Anton Scharffnak a munkássága már a romantika idejére esik. E két stíluskorszak visszatükröződése az éremművészetben általában nem mondható kedvezőnek. Főként hivatalos érmeiről van szó, ennek megfelelően merev ábrázolásokkal. Az érem intím jellege úgyszólván teljesen megszűnt. Pontosan mintázott arcok, hűvösen, sőt gyakran unalmasan ható allegóriák, gondos, de száraz ábrázolásai a meddő akadémizmus csúszhatatlan jelei. Még a külső formában is bizonyos állandó tradíció honosult meg, nevezetesen a magas szélességű lezárt és fényesre csiszolt alap tartalmazta az említett konvencionális ábrázolásokat. Ez ellen a szürke egyhangúságba terelődött éremművészet ellen lángolt fel a század második felében a francia újjászületés Chaplin, Roty stb. kitűnő éremművészek műveiben.

A bécsi főpénzverő körül kialakult kiváló éremművész csoport mellett az egyes tartományi pénzverdékben általában jelentéktlenebb vésnökök dolgoztak csupán, akikről legfeljebb néhány emlékérem ismeretes, és ezek is többnyire másod-harmadrendű műalkotások. Így találjuk a negyvenes években Kőrömcőbányán Karl Henriket a bécsi klasszicizmust utánzó műveivel, majd Gyulafehérvárott Wurschbauer Károlyt, szintén kevés egyenlőséget eláruló éremsorozatával. Mind e két helyütt azonban 1848 után szünetelt az emlékérem készítése. Csúszán az 1867-i kiegyezés eredményezett gyökeres változást, legalábbis a körmőci pénzverdében. Ekkor ugyanis megszűnt a körmőci pénzverőnek az a jelentéktelen tartományi verde jellege, ami a megelőző két évtizedben jellemezte, és a kiegyezés után a dualizmus szellemében megindult önálló külsejű magyar pénzek verdehelye lett a magyar pénzügyminisztérium és többé már nem Bécs irányítása alatt.

Ennek a ténynek első következménye lett, hogy előbb Mayer Elek, majd rövidesen Gerl Károly kinevezésével a verde képzett vésnökökhöz jutott, és egyelőre főként a magyar kormány és más hivatalos szervek rendelései révén újból megindult Kőrömcőn az emlékérmek készítése és kibocsátása. Néhány évig még működött a gyulafehérvári verde is, de éremkészítés szempontjából ez már nem jöhetett többé figyelembe. Kőrömcőbánya mellett természetesen Budapest lett később az igazi központ az éremművészet szempontjából is, de most a hatvanas-hetvenes évek idején a főváros szerepe még igen szerény méretű ebben a vonatkozásban. Néhány vésnöki műhely bocsát ki üzleti jellegű érmekeket és egy-két szobrász pla-

kett kísérleteivel találkozunk. Csak később Loránfy Antal feltűnésével (első műve 1884-ből) indult el Pesten is a művészet ezen ágának szélesebb körű művelése. Jellemző módon azonban a körmőci és pesti éremtermelés között úgyszólván semmi művészi kapcsolat nem észlelhető. A körmőci vert érme a bécsi iskola hűségese követését jelentik a romantika korának egyhangú éremképeiben, a fővárosban megindult éremművészet viszont már az öntött érme mintázásával bekapcsolódik abba az európai művészi áramlatba, amelyik az éremművészet felújítását tűzte ki feladatul.

Ennek ellenére sem kell lebecsülnünk azért a körmőci pénzverde éremkibocsátásainak a jelentőségét. Végeredményben ugyanis az itt dolgozó vésnökök művei tartották ébren az érdeklődést a művészet ezen igénytelen, de termékei iránt és ha nem is gyakoroltak közvetlen hatást a század végén virágzásba szökkenő új magyar éremművészetre, mégis azt a láncszemet jelentik, amelyik a régi és újabb korszakok között e meddő évtizedekben a folytonosságot jelenti éremművészetünk történetében.

Ilyen művészi háttér keretében nyer bizonyos jelentőséget Mayer Eleknek, a körmőcbányai pénzverde vésnökének éremkészítői tevékenysége is. Már előjáróban le- szögezhetjük, hogy Mayer Elek nem tekinthető jelentős éremművésznek. Egyszerű vésnök volt, és művei sem emelkednek túl a vésnöki munka jelentőségén, de a maga korában csak a körmőci pénzverde emlékérem sorozata jelentette Magyarországon az éremművészetet, és így történeti szempontból mégis megérdemlik művei az együttes szemlélést és értékelést.

Mayer Elek műveinek összeállításához egy lista szolgál alapul, mely a körmőcbányai pénzverdében 1872–1899 közötti években készült emlékérmeket sorolja fel azok készítőmestereinek a pontos megjelölésével.¹ Ebből a kimutatásból kiderül, hogy a XIX. század második felében a következő éremművészek művei kerültek kiverésre a körmőcbányai pénzverdében: Josef Tautenhayn, Gerl Károly, Mayer Elek, Anton Scharff, Reisner József, Schwartz István, Beck Ö. Fülöp, Vidra Károly, Karl Radnitsky és bizonyos Haselhofer. Közülük Tautenhayn, Scharff, Schwartz és Radnitsky bécsi éremművészek voltak, akiknek néhány alkalmi műve készült Kőrömcőn. Haselhofer ismeretlen vésnök, aki egyetlen művel szerepel. Beck Ö. Fülöp éremművész az új magyar éremművészet megeremtője, akinek néhány hivatalos rendelésre készült műve került kiverésre itt, végül Mayer, Vidra, Gerl és Reisner a verde hivatalos kinevezett vésnökei voltak, és ennek következtében a kimutatás a jelzett időben műveikről megközelítőleg teljes képet nyújt.

A négy körmőci éremvéső közül Mayer Elek 1868, Vidra 1873, Gerl Károly 1879, Reisner József pedig 1892 óta dolgozott vésnöki minőségben a körmőci verdben. Közülük háromnak rövid életrajzát és műveik felsorolását nyújtja Procopius Béla összeállítása,² de míg Gerl és Reisner oeuvre-katalógusa itt eléggé teljesnek tekinthető, addig Mayer Elek művei meglehetősen hiányosan vannak összeállítva, és már ebből a szempontból is kíváncsok olyan revízió, amire az említett kimutatás kitűnő alapot és forrásanyagot nyújt. Másrészt a körmőci verde újjászervezése után 1868-tól kezdve Mayer Elek volt az első hivatalosan kinevezett éremvéső, és így az ő művei jelentik ezekben az időkben a magyarországi éremkészítés első megnyilvánulásait. Bármilyen szerény igényű művek legyenek is ezek egyébként, ez a szerepük bizonyos történeti jelentőséget kölcsönöz nekik.

Ilyen szempontoktól irányítva kísérleljük meg a következőkben Mayer Elek életét és vésnöki munkásságát a rendelkezésre álló adatok alapján felvázolni.

Mayer Elek származására nézve idegen, mert a Bécs melletti Mödlingben született 1840. július 4-én.³ Tanulmányait Bécsben végezte, és pedig az előkészítő rajzolat, majd a szabadkézi rajzot a műegyetemi iparrajziskolában 1853-ban kezdte el, a mintázást pedig a bécsi Képzőművészeti Akadémián 1856-ban végezte. 1854–1859 között Josef Kleinert magán vésőintézetében dolgozott,



1. Hurtay Lajos: Mayer Elek arc képes érme

majd 1859. okt. 17-én mint kisegítő pénzverő lett felvéve és a vésnökakadémiára szolgálattételre beosztva. 1867. január 27-én végleges kinevezést nyert és röviddel ezután 1868. május 19-én Josef Harnisch körmöcbányai második vésnök nyugdíjazása következtében megürült helyre ideiglenes napidíjas vésnöki minőségben nyert kinevezést, mely állását június 23-án el is foglalta. Ez időtől kezdve állandóan Körmöcbányán élt és dolgozott. Itt szabályos hivatali karriert futott be, amennyiben 1872. márc. 11-én harmadik osztályú, 1873. ápr. 12-én második osztályú és 1879. nov. 3-án első osztályú vésnökké lett kinevezve, és ilyen minőségben szolgált egészen 1912. szept. havában bekövetkezett nyugdíjaztatásáig. Nyugdíjba vonulása után is Körmöcbányán élt tovább egészen 1919. jún. havában, 75 éves korában történt elhalálozásáig.⁴ Az említett kimutatás mint ügyes vésnököt és jó műbírálot említi. Érdemnyes munkásságáért a koronás arany érdemkeresztet nyerte el és időközben magyar állampolgárrá vált. A személyére vonatkozó további emlék egy öntött ezüstérem az arc képsével, melyet Hurtay Lajos, a körmöci pénzverde későbbi vésnöke készített róla 1908-ban.⁵

Mayer Elek tehát idegen származása ellenére is körmöci polgárrá változott és ennek dokumentálására felvette a magyar állampolgárságot is. Kétségtelen, hogy mind Gerl Károly, mind Reisner József, a később vele együtt dolgozó körmöci éremvésők művészi kvalitás terén messze felülmúlták őt, és Siklóssy László is úgy emlékszik meg róla, hogy „nehány éremhátlap vésésén kívül, melyeket nem szignált, olynemű munkával, melyet a művészi medaillisztika körébe lehetne vonni, nem foglalkozott”.⁶ A műveit valóban nem jelezte, és éppen ezért eddig csak néhány emlékérmét lehetett a nevével összefüggésbe hozni. Procopius összeállítása is csupán 9 érmet sorol fel Mayer műveként.⁷ A jelenlegi ismertetés forrásul szolgáló kimutatás éppen azért figyelemre méltó, mert 1899-ig bezárólag pontosan felsorolja azon érmekeket, melyek vésésében Mayer valami módon részt vett, és így a jelzetlen éremképek végleges mesternévhez kapcsolása ezáltal lehetővé válik.

Mayer első műve 1872-ből az aradi Gazdasági Egylet emlékérméje kétféle nagyságban tipikus vésnöki munka. Mindkét oldalon felirat foglal helyet, de az előlapon a szöveg koszorúba foglalva. 1877-ben az egri Ipar- Mű- és Terménykiállítás kitüntető érmének hátlapját véste. Ezen, a koszorúval övezett felirat helyett, a város kör-

iratba foglalt címere foglal helyet. A selmecbányai II. József altárná 1878-i megnyitására készült érme hátlapja a következő műve megint jelentéktelen vésnöki munka, csupán feliratos szöveggel.

Jelentősebb műve 1880-ból a budapesti Tudományegyetem Budára helyezésének 200 éves jubileumára készült emlékérméje hátlapja. Itt az éremkép Budapest címere erőteljes, plasztikus ábrázolásban. Ugyanezen évben vésett új hátlapot a Magyar Tudományos Akadémia által Széchenyi István szobrának leleplezése alkalmából készített emlékérméhez. Ez az érme voltaképpen az Akadémia által még 1860-ban, Széchenyi halálára készített érmenek a felújítása volt, éspedig olyan formában, hogy az Antonio Fabris olasz éremművész által készített előlapi éremképet megtartották, viszont ehhez új hátlapi éremképet készítették.⁸ Ez az új hátlapi éremkép koszorúba foglalt felirat 1880 évszámmal. Ebben az évben találkoztunk megint olyan érmenek, mely teljesen Mayer műve. Ez a Vas megyei Gazdasági Egylet elismerő érme, melynek előlapján körirattal övezett megyei címer az éremkép. A hátlapon pedig a körirat bevésésére szánt üres mezőt övez. Az előlap mása a Gerl által vésett ugyanezen célra készült nagyobb érme előlapi éremképeké.

1881-ben a Temes megyei Gazdasági Egylet részére készült érdemérem három különböző változatához vésett hátlapi éremképet. Úgy látszik, hogy a 75 és 29 mm átmérőjű érmeneknél azonos mintájú a hátlapi éremkép, vagyis cser- és babékoszorúba foglalt felirat, az 56 mm átmérőjű érmen azonban ettől eltérő éremképet találunk koszorúval övezett méhkas formájában.⁹ Teljesen Mayer műve az Alsó-Fehér megyei Gazdasági Egylet részére vésett érme mindkét oldala 1883-ból, de maga az érme ez idő szerint előtűnk nem ismeretes. A következő évben az orvosok és természetvizsgálók által Buziás-Temesvároton tartott vándorgyűlés emlékére készült érme hátlapi éremképet véste. E vándorgyűlésekről változatos érem sorozat ismeretes, és ennek szóban forgó példányán a hátlapi éremkép koszorúba foglalt felirat. Eddig az egész érmet Gerl Károly művének tekintették, aki az előlapnak a készítő-mestere. Ugyanezen évben még a magyaróvári Gazdasági Akadémia Kazinczy-körének jubileumi érméhez vésett hátlapi éremképet, ami koszorúba foglalt évszámot ábrázol. Ugyancsak Mayer műve megint teljes egészében a Szolnok-Doboka megyei Gazdasági Egylet érme 1885-ből, de ebből nem sikerült példányt felkutatnunk.

Annál inkább ismeretes Tisza Kálmán miniszterelnökségének 10 éves jubileumára 1885-ben készült emlékérméje, melynek hátlapján a koszorúba foglalt feliratot Mayer véste. Az Orsz. Magyar Gazdasági Egylet részére keltezés nélkül, de a kimutatás szerint 1887-ben készült érdemérem hátlapján az éremkép kartussal díszített tábla a bevésések számára, körirattal övezve. Ez is Mayer műve és ez az ötlet még többször is ismétlődik némi változtatásokkal. Így nagyjában hasonló hátlapot látunk a selmecbányai Athletikai Club érdemérmén (1890), valamint egy további olyan éremképen, mely három különböző emlékérméhez szolgált hátlapi éremképpül. Ez pedig az ipari érdemek elismerésére szolgáló hivatalos állami jutalomérem, ahol az azonos éremkép a megfelelő városok (Arad, Pécs és Temesvár) nevével van kiverve (1888–1890). A kimutatás szerint ezeknek a hátlapi éremképet Gerl és Mayer közösen vésték, tehát itt nem lehet pontosan kimutatni, hogy milyen munkát végezett az egyik vagy a másik vésnök. Mayer szereplését ennél csak általánosságban lehet megállapítani.

Az eddigi vésetektől eltérőleg egyénibb ábrázolást nyújt Mayer a budapesti Amatőr Fotográfiai Kiállítás hátlapi éremképen 1890-ből. A szalaggal és virággal övezett címer dekoratív elhelyezése a térben talán a legmutatósebb vésnöki munka Mayer kezéből. A koronázás 1892-i, 25 éves évfordulójára készült jeton hátlapi éremképe már megint csupán felirat, és végül a kimutatás szerint Mayer utolsó műve a millenniumi érem sorozatban a Szent István dénárok mintájára készült kis ezüstérem egyik oldala, valószínűleg az előlapja.

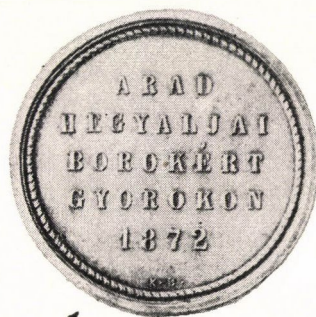
Ha most ezeket a felsorolt éremképeket együttesen nézzük, azt látjuk, hogy bizonyos ismétlődő típusokkal



1



3



1



7



5



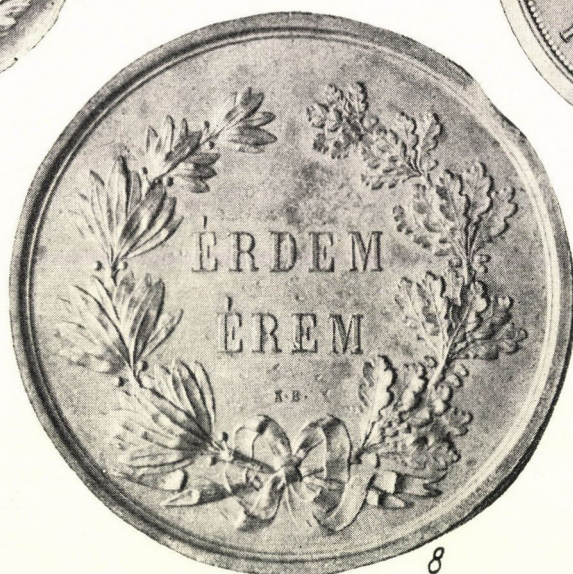
7



6



9



8



13



18

2. Mayer Elek művei



12



16



25



24



20

3. Mayer Elek művei

235

6. 1880. Széchenyi István emlékére. (hátlap)
E) Antonio Fabris műve. (Széchenyi I. mellképe b.)
H) Babérkoszorúban ALAPÍTÓJÁNAK / EMLÉKÉRE /
/ A M. T. AKADÉMIA / MDCCCLXXX I. lent K. B.
50 mm TM arany 53 g., ezüst 42 g és bronz BUE 519.
7. (1880) Vas Megyei Gazdasági Egyesület (előlap, hátlap)
E) A VAS MEGYEI GAZDASÁGI EGYESÜLET
Középen Vas megye címere. Alatta kis tábla bevésésre.
H) HOSSZU HŰSÉGES SZOLGÁLAT ELISMERÉSÉÜL,
Gyöngyörben bevésésre szánt hely.
36 mm TM arany 49,93 g, ezüst 22,5 g.
8. (1881) Temes Megyei Gazdasági Egyesület (hátlap)
E) Gerl Károly műve (koszorúban cimer)
H) Babér- és cserkoszorúban ÉRDEM / ÉREM / K. B.
75 mm TM bronz. Kimutatás szerint ezüstveret is készült.
9. (1881) Temes Megyei Gazdasági Egyesület (hátlap)
E) Gerl Károly műve (szántó földműves).
H) TEMESMEGYEI GAZDASÁGI EGYESÜLET
Babér- és cserkoszorúban vonalkörben méhkas, alatta K. B.
56 mm TM bronz. Kimutatás szerint ezüstveret is készült.
10. (1881) Temes Megyei Gazdasági Egyesület (hátlap)
E) Gerl Károly műve (mint a 8. sz., de kisebb.)
H) Mint a 8. sz., de kisebb.
29 mm TM ezüst 12,52 g. Kimutatás szerint rézveret is.
11. (1883) Alsó-Fehér Megyei Gazdasági Egyesület (előlap, hátlap)
E) Mayer műve, de az érem nem ismeretes.
H) Mayer műve, de az érem nem ismeretes.
32 mm. Kimutatás szerint rézveret.
12. 1884. Orvosok és természetvizsgálók vándorgyűlése (hátlap)
E) Gerl Károly műve (Trefort Ágoston mellképe)
H) Babérkoszorúban A / MAGYAR ORVOSOK / ÉS / TERMÉ-
SZETVIZSGÁLÓK / XXIII. VÁNDORGYŰLÉSE / BUZI-
ÁS-TEMESVÁROTT / 1884. I. lent a két város címere.
50,5 mm. TM ezüst 64,99 g., bronz.
13. 1884. Magyaróvár, Gazdasági Akadémia Kazinczy-Kör jubileuma.
(hátlap)
E) Gerl Károly műve. (felirat)
H) Babérkoszorúban 1884 I. lent K. B.
29 mm. TM bronz.
14. 1885. Szolnok-Doboka Megyei Gazdasági Egyesület (előlap, hátlap)
E) Mayer műve, de az érem nem ismeretes.
H) Mayer műve, de az érem nem ismeretes.
29 mm. Kimutatás szerint ezüst veret.
15. 1885. Tisza Kálmán jubileuma (hátlap)
E) Gerl Károly műve (Tisza Kálmán mellképe)
H) Babér- és cserkoszorúban 1875 — 1885 / A SZABADELVÜ
PÁRT / TISZA KÁLMÁN / TIZ ÉVI / MINISZTEREINŐK-
SÉGE / EMLÉKÉÜL,
70 mm TM arany 250 g, ezüst 133,30 g, bronz.
16. (1887) Országos Magyar Gazdasági Egyesület (hátlap)
E) Gerl Károly műve (női alak magyar címerrel és M. J. jelzés,
talán a tervező jegye.)
H) ORSZÁGOS MAGYAR GAZDASÁGI EGYESÜLET:
Kartusok közt bevésésre szánt tábla, felette szalagrész
hasznoló célra. I. lent AZ ÉRDEM JELÉÜI, babérággal.
60 mm TM ezüst 92,75 g, bronz.
17. 1888. Pécsi kiállítás
E) Josef Tautenhayn műve
H) Gerl Károly és Mayer Elek közös műve. Az érem ez idő
szerint nem ismeretes.
A kimutatás szerint készült 47 mm átmérővel ezüstveretben
és 63 mm átmérővel rézveretben.
18. 1890. Selmezbánya, Bányász és Erdész Akadémia Atletikai Club
(hátlap)
E) Gerl Károly műve (cimer)
H) Babér- és cserkoszorúban AZ / ÉRDEMNEK
alatta bevésésre szánt tábla és ezalatt K. B.
39 mm TM ezüst 33,35 g. A kimutatás szerint rézből is készült.
19. 1890. Arad, állami jutalomérem ipari érdemekért
E) Josef Tautenhayn műve (uralkodó mellképe)
H) Gerl Károly és Mayer közös műve (koszorúban felirat)
47 mm TM ezüst 66,62 g. Kimutatás szerint készült 47 mm
átmérővel ezüstveretben és 63 mm átmérővel rézveretben.
20. 1890. Budapest, Magyar Amateur Fotografiai Kiállítás (hátlap)
E) Gerl Károly műve Dörre Tivadar terve után (allegória)
H) MAGYARORSZÁGI KÁRPÁT - EGYESÜLET BUDA-
PESTI OSZTÁLYA * Virág mellett bevésésre szánt szalag-
rész, alatta magyar címer szalaggal övezve. I. lent K. B.
84 mm TM bronz. Kimutatás szerint ezüstveret is. BUE 179
21. 1891. Temesvár, állami jutalomérem ipari érdemekért.
E) Josef Tautenhayn műve (uralkodó mellképe)
H) Gerl Károly és Mayer közös műve (koszorúban felirat).
47 mm TM ezüst 66,50 g. Kimutatás szerint 63 mm átmérővel
is készült rézveretben.
22. 1892. Koronázás jubileumára jeton (hátlap)
E) Josef Tautenhayn műve (uralkodó alakja)
H) Felirat: A / KORONÁZÁS / XXV. ÉVFORDULÓJA /
ALKALMÁBÓL / MDCCCXCII
22 mm TM ezüst 5,03 g. BUE 69
23. 1896. Milleniumi emlék (előlap)
E) FR. JOSEPHVS REX
Kereszt szárai között 1896.
H) Gerl Károly műve.
18 mm TM 0,87 g NK. III 1904. 66. 7.
24. é. n. Ferenc József
E) FERENCZ JÓZSEF MAGYARORSZÁG KORONÁZOTT
KIRÁLYA
Koronázott mellkép j. I. lent K. B.
87 mm viaszmodell Kőrmöcbányai Múzeum HP 3561
25. é. n. Erzsébet királyné
E) Koronázott mellkép b. gyöngysorral. I. lent A. G. MEYER
120 mm viaszmodell Kőrmöcbányai Múzeum HP 3562

JEGYZETEK

¹ „Kimutatás a kőrmöci m. kir. pénzverőben 1872 óta kiver-
t emlékérmekről.” Közölve Num. Közl. LVI—LVII. (1957—58)
58—62. l.

² Huszár-Procopius, Die Medaillen- und Plakettenkunst in
Ungarn. Budapest 1932. 300. l.

³ Rövid életrajzát közli az említett Kimutatás, és az ott közölt
adatok alapján részben Procopius i. m., végül hivatali pályafutására
nézve néhány regesztát közöl a Katalog der Münzen- und Medaillen-
Stempel-Sammlung des K. K. Hauptmünzamt in Wien. IV. 1906.
1301. l. Ez utóbbi azonban nevét tévesen Alexander formában említi
a tényleges Alexius helyett.

⁴ Num. Közl. XVIII—XIX. (1919—1920) 58. l.

⁵ A 105 mm átmérőjű egylapú öntött ezüstérem a Magyar Tör-
téneti Múzeum Éremtárában foglal helyet.

⁶ Siklóssy László, A modern magyar éremművészet és művelői.
Num. Közl. IX. (1910) 50. l.

⁷ Huszár-Procopius i. m. 3554—3562 sz.

⁸ A Kimutatás tévesen „Favries”-nek nevezi Fabris-t.

⁹ Felmerül a kérdés, hogy vajjon valóban ez az itt leírt 56 mm-es
példány a harmadik érem, melynek hátlapját Mayer véste, vagy
létezik esetleg ebben a nagyságban is ugyanolyan éremképző érem,
mint a 75 és 29 mm nagyságúak, csak előtűnk nem ismeretes ez idő
szerint.

¹⁰ A leírásoknál használt rövidítések: BUE = Gohl Ödön, Buda-
pest újabb emlékérmek. Budapest 1905; HP = Huszár-Procopius
i. m. és TM = Magyar Történeti Múzeum Éremtára.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI REGESZTÁK A KIRÁLYI HATÁROZATOKBÓL
ÉS RENDELETEKBŐL

IV.

Néhai Kaposy János országos levéltári igazgató és műtörténész kéziratok hagyatékának ez a része a Magyar Országos Levéltárban elhelyezett Magyar Kamara Levéltárában „Benignae Resolutiones” és a Szepesi Kamara Levéltárában „Benigna Mandata” elnevezés alatt őrzött és a két kamara munkáját irányító rendeletekben található művészettörténeti vonatkozású adatoknak már korábban megkezdett és regeszták formájában időrendben történő folytatólagos közlését tartalmazza. A korábbi időkből származó regesztákat az azóta már szintén néhai Bánrévy György a Művészettörténeti Értesítő V. évfolyamában (1956) a 47—53., 190—197. és 318—330. lapokon közölte.

Mivel három év után ismét sor került a regeszták folytatólagos közlésére, és az első részt megelőző tájékoztató viszonylag távoli időben található, célszerűnek véltük a következők megemlézését:

A Pozsonyban székelő Magyar Kamarához — amelyet ezért a Szepesi Kamarával szemben gyakran Pozsonyi Kamarának is neveznek — intézett rendeletek, a „Benigna Resolutio”-k a Magyar Kamara Levéltárának „Benignae Resolutiones” sorozatában időrendi sorrendben nyertek elhelyezést. Ezeknél az iratoknál a sorozaton belül az iratok dátuma az iratok jelzete. E rendeleteknek egy részét másolati könyvekbe is bevezették. Amennyiben a kérdéses rendelet a másolati könyvekbe bevezetést nyert, akkor ezt a rendelet regesztájának dátuma után a másolati könyvek kötetének sorszáma utaló római és a kötet fóliójának arab sorszáma jelzi. Egyes másolati könyvekben több év anyagát kötötték egybe, a fóliók sorszámozása azonban minden egyes évnél újra kezdődik. Egyes „Benigna Resolutio”-k nem a dátumuk szerinti, hanem a következő évnél kerültek bemásolásra, — ami különösen az év elején szokott előfordulni. E tényre a kötet római és a fólió arab sorszáma után a zárójelbe tett évszám utal.

A „Benignum Mandatum”-ok a Szepesi Kamarához intézett rendeletek. Ezek szintén időrendi sorrendben nyertek elhelyezést és a hónapokon belül sorszámozást. Ezeknél az irat jelzete a sorozat elnevezésén kívül az évszám, a hónap neve és utána az irat sorszáma, amint az az egyes regeszták dátuma után látható.

A közölt regeszták túlnyomó része a „Benignae Resolutiones” sorozatból származik. Ezeknél ezért ezt nem tüntettük fel. A „Benigna Mandata” sorozatból származó regesztáknál azonban ezt a tényt mindig feltüntetjük, és utalunk a sorozatra.

A kézirati hagyatékban a 668. sorszámú regeszta hiányzik. Ennek következményeként a legutóbbi közlés 682. helyett a 681. regesztával végződik. Mivel nem tudjuk biztosan, nem használta-e már valaki ezt az anyagot a Kaposy-féle sorszámozás alapján, visszatérünk az eredeti sorszámozáshoz, és a kérdéses sorszámot a legutóbbi közlés után hagytuk ki, így tehát közlésünk az eredeti sorszámkokat veszi figyelembe.

683. Bécs, 1597. ápr. 17. XI. 71.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy az esztergomi vízmű és ciszternák kiépítésére — „ad faciendam machinae aquariae et cisternarum” — 200 tallért folyósítson.

684. Bécs, 1597. ápr. 24. XI. 76.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a végvárok erősítési munkálataira a legutóbbi országgyűlésen megszavazott összegekből 400 tallért folyósítson a komáromi erődök, bástyák és felvonóhid helyreállítására.

685. Bécs, 1597. jún. 5. XI. 108.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy az esztergomi vár építési munkálataira — „pro structurae arcis Strigoniensis” — 1200 tallért folyósítson.

686. Bécs, 1597. júl. 17. XI. 136.

Miksa főherceg utasítja a kamarát, hogy a végvárok erősítésére befolyt pénzekből rendelkezésre álló 224 frt-hoz még 4—500 frt kölcsönt vegyen fel, s az egész összeget folyósítsa a komáromi vár erődeinek kiépítésére.

687. Óvári tábor, 1597. júl. 31. XI. 146.

Miksa főherceg utasítja a kamarát, hogy az esztergomi vár építkezési munkálataira Melchior Richter „scriba structurarum” kezeihez 2000 frt-ot folyósítson.

688. Bécs, 1597. nov. 22. XI. 206.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a komáromi vár építkezési munkálataihoz mielőbb folyósítson 200 frt-ot Hanicz Emánuel „structurarum Comaromiensium solutor” kezeihez.

689. Bécs, 1598. jan. 2. XI. 3.

Az udvari kamara utasítja a kamarát, hogy „officialibus ad structuras Comaromiensium ordinatis”, akik igen nagy szükségben élnek, 200 frt-ot folyósítson. — A kifizetés sürgetése: Bécs, 1598. jan. 10. XI. 7.

690. Pozsony, 1598. márc. 3. XI. 54.

Miksa főherceg utasítja a kamarát, hogy „officialibus structurarum Comaromiensium”, akik igen nyomorult körülmények között élnek, 200 frt-ot utalványozzon.

691. Bécs, 1598. márc. 26. XI. 35.

Miksa főherceg utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi magtárainak helyreállítására, „ubi Suae Majestatis annona asservatur”, 109 frt-ot folyósítson.

692. Bécs, 1598. ápr. 16. XI. 41.

Mivel gr Erdődy Tamás a varasdi vár építkezéseire fordított kiadásait a zálogösszeghez kívánja hozzáírni, Miksa főherceg ez ügyben a kamara véleményét kéri.

693. Bécs, 1598. máj. 2. XI. 57.

Az udvari kamara jóváhagyja, hogy a magyar kamara Murány várának romjait a besztercebányai harmincadossal vizsgál-tassa felül szakértők által — „adhibitis certis quibusdam architectis vel aliis aedificiorum gnaris” — s a helyreállítás-hoz szükséges költségek felől jelentést kér.

694. Bécs, 1599. aug. 12. XI. 94.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy az uralkodó rendelkezése értelmében a zágrábi püspökség üresedése alatt begyűlt jövedelmeinek $\frac{1}{3}$ -át „ad restaurationem templi” a káptalan rendelkezésére bocsássa.

695. Bécs, 1599. szept. 6. XI. 107.

Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, a Joó János consiliarius esküvőjén személyét képviselő kiküldött útján a nevezett részére nászajándéknál 100 frt értékű aranyozott ezüst csészét — „scyphum argenteum deauratum” — küldjön. A rendelet a továbbiakban „pocu”-ot említ.

696. Bécs, 1600. jan. 31. XI. 8.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a küszöbön álló országgyűlés megkezdése előtt a pozsonyi várban levő lakosztályának rendbehozatására szükséges összegeket Salczinger Kilián-nak, „servitori nostro” folyósítsa.

697. Bécs, 1600. márc. 29. XI. 23.

Mivel a nagyszombati ferencesek „ad restaurationem aedificiorum monasterii” 300 frt segélyt kérnek, Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a kérésre vonatkozólag véleményes jelentését terjessze fel.

698. Bécs, 1600. jún. 3. XI. 46.

Mivel a nagyszombati ferencesek „ad restaurationem ruinosorum suorum monasteriorum” a nagyszombati harmincad-jövedelmekből évi 200 frt folyósítását kérik, Mátyás főherceg utasítja a kamarát a kérésre vonatkozólag véleményes jelentés felterjesztésére.

699. Bécs, 1600. aug. 2. XI. 119.

Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a magyarországi ferenceseknek „ad faciorem monasteriorum suorum restaurationem” 100 tallér segélyt folyósítson.

700. Bécs, 1600. aug. 14. Benigna Mandata 1600. aug. No 106. Mátyás főherceg értesíti a szepesi kamarát, hogy a király Mauritius Wiener építész a szokásos 40 rénes frt fizetéssel

- „architectum in partibus ipsis superioribus” — a felső-magyarországi részek építészévé nevezte ki, és egyben utasítja, hogy a nevezett fizetését és egyéb járandóságait a kamara jövedelmeiből rendszeresen folyósítsa.
701. Bécs, 1600. aug. 22. Benigna Mandata 1600. aug. No 113. Mátyás főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy a nagyváradi vár legutóbbi ostroma alatt megrongált bástyáinak és egyéb építményeinek helyreállításáról minden módon gondoskodjék.
702. Bécs, 1601. febr. 14. XLIII. 23. Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a küszöbön álló országgyűlés megkezdése előtt a pozsonyi várban levő lakosztályának rendbehozatalára szükséges összegeket Salczinger Kiliánnak, „servitori nostro”, folyósítsa.
703. Bécs, 1601. ápr. 12. XLIII. 47. Mátyás főherceg Emanuel Hanitz, volt komáromi építési fizetőmester — „solutor aedilis” — számadásainak felülvizsgálatával kapcsolatban utasítja a kamarát, hogy a nevezett részére 1596. szept. 1. és 1598. márc. 31. közt folyósított összegekről kimutatást terjesszen fel.
704. Bécs, 1601. máj. 29. Benigna Mandata 1601. máj. No 119. Mátyás főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy a váradi vár helyreállítása körül dolgozó robotmunkások kenyérjárándóságának rendszeres kiutalásáról gondoskodjék. A rendelet dátum nélküli, a keltezés a beérkezés napját jelzi.
705. Bécs, 1601. jún. 13. XLIII. 76. Mátyás főherceg a kamara állásfoglalását kéri, mivel az uralkodó a magyarországi és szlavóniai ferencesek kérelmére úgy rendelkezett, hogy részükre „ad restaurationem monasteriorum suorum ruinam minantium” bizonyos segély adassék.
706. Bécs, 1602. jan. 22. Benigna Mandata 1602. jan. No 12. Mátyás főherceg a szepesi kamarának véleményes javaslatát céljából megküldi Christophorus Stella egri építész és kapitány örököseinek folyamodványát, melyben a mintegy 3200 rénes frt-ot kitevő hátrálékos fizetésének folyósítását kéri. (Említve Herzog i. m. VI. 660. l.)
Vö. még: Bécs, 1602. márc. 23. Benigna Mandata 1602. márc. No 58.
707. Bécs, 1602. ápr. 29. Benigna Mandata 1602. ápr. No 84. Bécs, 1602. jan. 26. XLIV. 27. A Pozsonyban tartózkodó óbudai apácák kolostoruk helyreállítására — „nuper aliqua ex parte collapsi” — a múlt évi dica elengedését kérték. Mátyás főherceg ezzel kapcsolatban utasítja a kamarát, hogy az összeg nagyságáról tegyen jelentést.
708. Prága, 1602. febr. 1. XLIV. 49. Rudolf — miután tudomására jutott, hogy az elhunyt Monoszlai András veszprémi püspök hagyatékában „argenteas inauratas, aliasque raras et antiquas res repertas esse” — utasítja a kamarát, hogy azokat külön megbízott útján haladéktalanul szállíttassa Prágába.
709. Bécs, 1602. febr. 4. Benigna Mandata 1602. febr. No 22. Mátyás főherceg a szatmári várkapitány beadványára utasítja a szepesi kamarát, hogy a vár helyreállítására — a beadvány szerint az erődök, fegyvertár, élelmezési raktár és löportorony helyreállítására — az e célra rendelt évi összegeket, valamint a sziléziai karok és rendek által letétbe helyezett 6000 frt-ot mielőbb folyósítsa.
710. Bécs, 1602. febr. 14. XLIV. 24. Mátyás főherceg — miután a szakolcai ferencesek a kincstárnak fizetendő évi 50 frt borharmincadnak a további esztendőkre leendő elengedését kéri, „ad restaurationem memorati sui monasterii” — utasítja a kamarát, hogy megfelelő szakértővel vizsgáltsa felül, mily építkezésre fordították az eddig több éven át engedélyezett összeget, és mekkora összegre volna még szükség a további helyreállítások céljára.
711. Bécs, 1602. febr. 22. XLIV. 52. Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi várban levő lakosztályának a közeli országgyűlésre leendő helyreállításához a szükséges összegeket folyósítsa.
712. Bécs, 1602. márc. 2. XLIV. 65. Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a megrongált Csábrág és Sztinya várakat vizsgáltsa felül és helyreállításukra vonatkozó javaslatát terjessze fel.
713. Bécs, 1602. máj. 13. Benigna Mandata 1602. máj. No 97. Mátyás főherceg továbbítás céljából megküldi a szepesi kamarának a sárospataki vár új birtokosához, Dersffy Miklóshoz intézett rendeletét, amelyben meghagyja, hogy a várat saját költségén állíttassa helyre olyképpen, hogy a helyreállításhoz fordított összeg a zálogösszeghez lesz hozzáadandó.
714. Bécs, 1602. jún. 4. Benigna Mandata 1602. jún. No 121. Mátyás főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy a váradi vár katonai épületeinek, erődöknek, élelmezési raktárainak helyreállításáról minden eszközzel és minél előbb gondoskodjék.
715. Bécs, 1602. júl. 18. Benigna Mandata 1602. júl. No 153. Mátyás főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy Mauritius Wiener építész — „architectus in superioribus Regni istius partibus” — eddigi 40 frt-ról 20 frt-tal felemelt havi járandóságának rendszeres folyósításáról gondoskodjék.
716. Bécs, 1602. aug. 12. XLIV. 166. Mátyás főherceg megküldi a kamarának Dobó Ferenchez intézett rendeletét, amelyben utasítja, hogy az ezüst tárgyakat, amelyeket Chutter János esztergomi érseki „administrator proventuum” halála után magához vett, szolgáltatassa vissza a kamarának.
717. Bécs, 1602. aug. 13. XLIV. 156. Mátyás főherceg közli a kamarával a pozsonyi várban végzendő javítási és átalakítási munkálatokra vonatkozó kívánságait és ezek helyszíni megbeszélésére leküldi Chilianus Saltzinger császári palotagondnokot.
718. Bécs, 1602. szept. 21. XLIV. 177. Mátyás főherceg hozzájárul ahhoz, hogy Joó János consiliarius által Csábrág és Sztinya várának helyreállítására fordítandó összegek a zálogösszeghez hozzáíratassanak.
719. Bécs, 1602. dec. 31. XLV. 2. Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy Czorban (Chorbran) Jánosnak és társainak, „quia res quasdam pretiosas ac gratas Buda in aulam attulerunt, easque Maiestati Suae offerri fecerunt”, két-három évi részletben 1000 aranyat folyósítson.
720. Bécs, 1603. márc. 4. XLV. 46. Az udvari kamara leír a pozsonyi kamarához, hogy Miksa főherceg kívánságára a pozsonyi várban labdaházat — „locus, in quo ludus pilae exerceri solet” — létesítsen.
721. Bécs, 1603. ápr. 8. XLV. 51. Az udvari kamara jelentést kér a magyar kamarától, mily összegű volna Zágráb városának az utóbbi két évre még hátrálékos városi taxája, amelynek elengedését kéri, „ad restauranda moenia, turres ac propugnacula ruinosa”.
722. Bécs, 1603. júl. 21. Benigna Mandata 1603. júl. No 31. Mátyás főherceg megküldi a szepesi kamarának továbbítás céljából az uralkodónak Zemplén és Ung megyékhez intézett rendeletét, amelyben meghagyja, hogy a befolyó robotváltság-pénzeket bocsássák rendelkezésre a tokaji vár helyreállításához.
723. Bécs, 1603. júl. 29. XLV. 114. Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy az uralkodó rendeletére a varasdi ferencesek kétszeri tűzvészben is megrongált kolostorának helyreállítására az üresedésben levő zágrábi püspökség jövedelmeiből 100 frt-ot folyósítson.
724. Prága, 1603. szept. 2. Benigna Mandata 1603. szept. No 54. Rudolf értesíti a szepesi kamarát, hogy a tokaji vár helyreállítására és megerősítésére a sziléziai rendek által megajánlott 6000 rénes forint mielőbbi átutalásáról újból rendelkezett s egyben utasítja, hogy a vár újjáépítéséhez szükséges összeget a pénz megérkezéséig előlegezze.
A rendelet megismételve: Benigna Mandata 1603. okt. No 82.
725. Bécs, 1603. nov. 9. XLV. 178. Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi várban levő lakosztályának helyreállításához szükséges összegeket folyósítsa.
726. Bécs, 1603. nov. 24. XLV. 222. Mátyás főherceg — miután a szakolcai ferencesek kérelmeztek, hogy a város által a kamarának fizetendő évi 50 tallér boradó, amely hét éven át kolostoruk helyreállítására fordítatott, még további néhány évig e célra legyen felhasználható — utasítja a kamarát annak kivizsgálására, vajon ezt az összeget csakugyan „in aedificia monasterii” használták-e fel.
727. Bécs, 1603. dec. 2. Az udvari kamara elrendeli, hogy gr. Batthyány Ferenc kincseit a kamara szolgáltatassa vissza.
Megismételve: 1611. márc. 19.
728. Bécs, 1604. febr. 20. Benigna Mandata 1604. febr. No 29. Mátyás főherceg — miután a felső-magyarországi részek főkapitánya a kassai templomot ismételten a katolikus hívők számára foglalta vissza — utasítja a szepesi kamarát, hogy a

- sekretyében található egyházi felszerelésnek és kincseknek pontos leltárbavételéről gondoskodik.
729. Bécs, 1604. márc. 5. XLVI. 65.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi várban levő lakosztályának a közeli országgyűlésre leendő helyreállításához szükséges összegeket folyósítsa.
730. Pozsony, 1604. ápr. 1. XLVI. 84.
Mátyás főherceg értesíti a kamarát, hogy az uralkodó Zágráb város polgárságának a fizetendő évi városi taxa felét elengedte, „ut templum, sacella, turres et propugnacula ruinam minantia restaurare queant”.
731. Pozsony, 1604. ápr. 8. XLVI. 82.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a Szokolca város által a kincstárnak fizetendő évi 50 frt borharmincadot további négy esztendőre utalja ki segélyként az ottani ferenccseknek „ad fabricam ecclesiae ac monasterii”.
732. Bécs, 1604. júl. 17. XLVI. 159.
Mátyás főherceg br Kollonich Siegfried kérelmére utasítja a kamarát, hogy a neki elzálogosított Léva várat „periti architecti” és más kiküldendő biztosok által vizsgálta felül, s a szükséges helyreállításokról és azok költségeiről — amelyek a zálogösszeghez lesznek hozzáadandók — tegyen jelentést.
733. Bécs, 1604. júl. 17. Benigna Mandata 1604. júl. No 110.
Mátyás főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy a több helyen romokban levő sárosi várat gyakorlott építéssel és bizottsággal vizsgálta felül, s a helyreállításához szükséges költségeket állapítsa meg.
734. Bécs, 1604. júl. 19. XLVI. 147.
Mátyás főherceg — miután a Nyulak-szigeti dominikánus apácák „ad restaurationem diruti sui claustrii” évenként segélyt kérnek — utasítja a kamarát, hogy e kérdésben állásfoglalását és javaslatát terjessze fel.
735. Bécs, 1605. jan. 10. XLVII. 16.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a közeli országgyűlésre gondoskodik a pozsonyi várban levő lakosztályának rendbehozataláról.
736. Bécs, 1605. febr. 3. XLVII. 49.
Mátyás főherceg — miután a körmendi vár új tulajdonosa, gr Batthyány Ferenc a vár helyreállítására fordítandó költségeket a zálogösszeghez kívánna iratni —, a kamarától ez ügyben véleményes jelentést kér.
Ue. ügyben még: 1605. márc. 14. XLVII. 38.
737. Bécs, 1605. márc. 7. XLVII. 54.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy az esztergomi vár rombadőléssel fenyegető, sőt részben össze is omlott erőinek helyreállításához megfelelő épületanyagról és munkakerőről gondoskodik.
738. Bécs, 1607. jan. 24. XLVII. 58.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy Leopoldus Peck kamarai perceptor leányának Perekey Istvánnal tartandó esküvőjére az uralkodó személyét képviselő kiküldött útján nászajándékul egy aranyozott ezüst poharat — „poculum argenteum inauratum” — küldjön.
739. Bécs, 1607. márc. 6. XLVII. 3.
Mátyás főherceg — miután arról értesült, hogy a pozsonyi várat a katonaság erősen megrongálta — utasítja a kamarát, hogy a várat vizsgálta felül s a helyreállításához szükséges anyagról és költségekről szóló kimutatást terjessze fel az udvari kamarának.
740. Bécs, 1607. ápr. 20. XLVII. 6.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy a közeli országgyűlésre a pozsonyi vár helyreállításához szükséges összegekről gondoskodik. — A rendelet utóirata: kérje fel egyben a pozsonyi polgárságot, hogy nélkülözhető bútorait — asztalokat és padokat — az országgyűlés tartamára bocsássa a vár rendelkezésére.
741. Bécs, 1607. márc. 30. XLVII. 5.
Mátyás főherceg — miután a pozsonyi vár helyreállítása a rövidesen megnyíló országgyűlés miatt nem tűr halasztást — utasítja a kamarát, hogy e célra — ha máshonnan nem tud pénzt előteremteni — az összes harmincadjövedelmeket használja fel, s amennyiben ezek nem volnának elegendők, valamennyi harmincadhivatalra vessen ki arányos összegű hozzájárulást.
A harmincadhivataloktól beszedendő összegeket és a helyreállítási munkálatokat sürgetik még:
1607. ápr. 20. XLVII. 6.
1607. jún. 9. XLVII. 13.
1607. jún. 11. XLVII. 14.
1607. jún. 30. XLVII. 44.
1607. dec. 24. XLVII. 52.
742. Bécs, 1607. ápr. 23. XLVII. 8.
Mátyás főherceg véleményes jelentést kér a kamarától, melykor segély volna adható a nagyszombati klarisszáknak „donec aliquantum coenobium illarum restauratum fuerit”.
743. Bécs, 1607. júl. 12. XLVII. 23.
Mátyás főherceg utasítja a kamarát, hogy az újbírói vár helyreállítására — „ad restaurationem arcis Wywariensis et aedificationem duarum portarum ac pontis Nitriensis...” — megfelelő szakembereket — „murarius, lignarius, ferrarius et serrarius”-t küldjön ki, és fizetésükről az esztergomi érseki jövedelmek adminisztrátora gondoskodik.
744. Bécs, 1607. júl. 26.
Mátyás főherceg a kamara véleményes jelentését kéri a pozsonyi érseki háznak Szuhay István egri püspök rezidenciájával leendő átengedésére vonatkozólag.
745. Bécs, 1607. dec. 31. XLVIII. 7. (1608).
Az udvari kamara sürgeti a pozsonyi vár helyreállításához szükséges épületfa beszerzésére fordítandó összegek folyósítását.
746. Bécs, 1609. máj. 12. XLVIII. 25.
II. Mátyás király utasítja a kamarát, hogy az újbírói vár két löszertornyának helyreállítására 50 frt-ot folyósítson.
747. Olmütz, 1609. jún. 27. XLVIII. 43.
II. Mátyás br Kollonich Siegfried kérelmére utasítja a kamarát, hogy a helyreállításra szoruló váci várat (praesidium) vizsgálta felül, s az előrelátható költségekről tegyen jelentést.
748. Bécs, 1609. aug. 10. XLVIII. 57.
II. Mátyás sürgeti az újbírói vár két löportornyának helyreállítására rendelt 50 frt haladéktalan folyósítását.
Sürgetését megismétli: 1609. okt. 29. XLVIII. 86.
749. Bécs, 1609. aug. 20. Benigna Mandata 1609. aug. No 31.
II. Mátyás utasítja a szepesi kamarát, hogy Joannes de la Motta építésznek — architectus —, aki Tokajba utazik, szükséges ellátására hátrálékos járandóságaiból 1200 magyar frt-ot megfelelő részletekben folyósítson.
750. Bécs, 1609. okt. 22. XLVIII. 98.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy a közeli országgyűlésre a pozsonyi vár királyi lakosztályának helyreállításáról gondoskodik.
NB! Mint évről-évre, most is: „reparationes conclavium arcis istius, fornacum, itemque fenestrarum et aliarum rerum...”
751. Bécs, 1609. nov. 7. XLVIII. 98.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy a nógrádi vár helyreállítására, amelynek nemcsak a tetőzete erősen rongált, hanem épületei is összeomlófélben vannak, 3—400 frt-ot folyósítson.
752. Bécs, 1610. febr. 13. XLVIII. 8.
II. Mátyás értesíti a kamarát, hogy „Joannes et Petrus dela Motta fratres” Thurzó György nádor kíséretében Felső-Magyarországra utaznak „pro reparandis nonnullis arcibus et praesidiis”, és utasítja, hogy részükre megfelelő útiköltséget folyósítson.
753. Bécs, 1610. febr. 24. Benigna Mandata 1610. febr. No 27.
II. Mátyás értesíti a szepesi kamarát, hogy Joannes de la Motta kapitányt „uti commissarium structurarum” és fivérét Petrus de la Motta-t a romokban levő tokaji vár helyreállítására — „pro reparandis ruinosis structuris” — küldi ki, és utasítja a szepesi kamarát, hogy az útiköltségek címén már kifizetett 300 frt-on felül részükre további 200 frt-ot folyósítson.
A kifizetést megsürgeti: 1610. szept. 17. Benigna Mandata 1610. szept. No 80.
754. Bécs, 1610. jún. 25. XLVIII. 30.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy gr Forgách Ferenc bíboros, esztergomi érsek átengedett újbírói palotájáért, amely jövőben a főkapitány lakásul szolgál, a szerződésben megállapított 1600 tallért mielőbb folyósítsa.
755. Bécs, 1610. aug. 11. XLVIII. 40.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy a váci vár helyreállítására, amely Dóczy István várkapitány állítása szerint már alig lakható, 200 frt-ot folyósítson.
756. Bécs, 1610. okt. 2. Benigna Mandata 1610. okt. No 83.
II. Mátyás utasítja a szepesi kamarát, hogy Petrus de la Motthe-nak havi 60 tallér fizetése és napi 2 frt útiátalánya

- címén eddig kifizetett összegekről számoljon el, s a még hátralékos összegeket mielőbb folyósítsa.
757. Bécs, 1610. okt. 23. Benigna Mandata 1610. okt. No 101.
II. Mátyás utasítja a szepesi kamarát, hogy Petrus de la Mothe-t, akinek a felső-magyarországi részekről Bécsbe leendő visszatérését engedélyezte, utazására megfelelő költségekkel és szükséges útravalóval lássa el.
758. Bécs, 1610. dec. 2. Benigna Mandata 1610. dec. No 115.
II. Mátyás véleményezés céljából megküldi a szepesi kamarának Franciscus Guyot beadványát, amelyben havi fizetésének 40 frt-ra leendő felemelését kéri.
759. Bécs, 1610. dec. 30. Benigna Mandata 1610. dec. No 130.
II. Mátyás utasítja a szepesi kamarát, hogy Petrus de la Motthe építész — architectus — részére járó havi 60 frt fizetésének és napi 2 frt útiátalányának elszámolása után a még hátralékos 778 frt kifizetéséről gondoskodják.
760. Bécs, 1611. márc. 17. XLIX. 39.
Az udvari kamara véleményezés céljából megküldi a lipcei vár kapitányának beadványát, amelyben a várkút helyreállítását és a várkapu megfelelő átépítését kéri.
761. Bécs, 1611. márc. 19.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy gr Batthyány Ferenc visszatartott kincseit — clenodia sua — haladéktalanul szolgáltatassa vissza.
762. Prága, 1611. ápr. 28. XLIX. 33.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy Károly Mihály esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján királyi nászajándéknak egy 65–70 magyar frt értékű poharat — „poculum aliquod” — küldjön.
763. Prága, 1611. máj. 4. Benigna Mandata 1611. máj. No 30.
II. Mátyás utasítja a szepesi kamarát, hogy Franciscus Guyot de Montcourt királyi építésznek — „architectus noster in partibus Regni istius nostri superioribus” — kiváló szolgáltatára való tekintettel eddigi 20 tallér havi fizetése helyett havi 40 rénes frt-ot kitevő 32 tallért folyósítson. A rendelet — szokatlanul — utóiratban jegyzi meg, hogy a felemelt fizetés február 1-től kezdődően folyósítandó.
764. Bécs, 1611. jún. 25. XLIX. 43.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a váci vár helyreállításánál a várkapukhoz szükséges fa- és vasanyag beszerzésére a várkapitány nyugtája ellenében 300 frt-ot mielőbb folyósítson.
765. Bécs, 1611. aug. 19. XLIX. 54.
Az udvari kamara utasítja a helyreállított váci vár felvonóhidjához szükséges láncok és lakat költségének folyósítására.
766. Bécs, 1612. máj. 11. XLIX. 45.
Az udvari kamara utasítja a magyar kamarát, hogy a damásdi (Garamdamásd) erő — praesidium — kapujának helyreállítására 10 tallért folyósítson.
767. Bécs, 1612. máj. 23. XLIX. 47.
Az udvari kamara megküldi Michael Fogelhueber „faber lignarius arcis Posoniensis” számára kiállított rendelvényt, melynek értelmében a pozsonyi vár helyreállításához szükséges mindennemű épületfa-anyagot Felső-Ausztria területén beszerezhet.
768. Prága, 1612. okt. 10. XLIX. 69.
Mátyás király — miután Korpona város rombadőléssel fenyegető bástyáinak helyreállítására elmúlt évi adójának elengedését kéri — utasítja a kamarát, hogy e kérdésben terjessze elő állásfoglalását.
Ugyanezen ügyben a bécsi udvari kamara leirata: 1612. jan. 31. XLIX. 15.
769. Bécs, 1612. dec. 18. L. 6. (1613).
II. Mátyás király utasítja a kamarát, hogy a szakolcai ferenceseknek „pro reparatione templi” 80 tallért folyósítson.
770. Pozsony, 1613. márc. 16. L. 26.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy a nagyszombati klarisszákknak „ad restaurationem coenobii” évi 50 frt-ot folyósítson. Ugyanezen ügyben az udvari kamara előzetesen véleményt kér: 1613. márc. 1. L. 17.
771. Pozsony, 1613. ápr. 4. L. 24.
II. Mátyás értesíti a kamarát, hogy Modor város tanácsának kérelmére „ad commodiorem absolutionem extructionis murorum suae civitatis” a fizetendő városi taxát és egyéb adókat a következő hét évre segélyként elengedi.
772. Pozsony, 1613. ápr. 5. Benigna Mandata 1613. ápr. No 20.
II. Mátyás — miután a szepesi kamara Franciscus Guyot de Montcourt felső-magyarországi királyi építész — „architectus partium Regni nostri Hungariae superiorum” — havi 40 frt fizetését rendszertelenül és igen csekély mértékben utalványozta s a nevezett útköltségeinek megtérítését is kérelmezi — utasítja a kamarát, hogy hátralékos fizetésének kiutalásáról gondoskodják, s a jövőben 40 rénes forint havi fizetését, valamint a végvárak felülvizsgálatával kapcsolatosan tett utazásaira engedélyezett napi 1 forint útiátalányát rendszeresen folyósítsa.
773. Bécs, 1613. máj. 3. L. 38.
Az udvari kamara — miután Keglevich János a neki elzálogosított Dévény várának helyreállítására 8–10 000 frt-ot kíván fordítani, amely a zálogösszeghez volna adandó — utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a várat vizsgálta felül, továbbá a szükséges helyreállításokról, valamint azok várható költségeiről véleményes jelentését terjessze fel.
774. Bécs, 1613. júl. 6. L. 53.
Az udvari kamara a megrongált Fülek várának Bosnyák Tamás várkapitány által kért helyreállítására és ennek költségeire vonatkozólag jelentést kér a pozsonyi kamarától.
775. Bécsújhely, 1613. nov. 14. Benigna Mandata 1613. nov. No 58.
Ferdinánd főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy a füleki helyőrség katonái által hátralékos zsoldjukból megajánlott 3 havi összeget a hatáskörébe tartozó harmincadhivatalok jövedelmeiből segélyként bocsássa a füleki ferences kolostor építésének rendelkezésére.
776. Bécsújhely, 1614. jan. 22. L. 3.
Az udvari kamara — miután Balásfy Tamás az új zalavári apát és kapornaki prépost a javadalmaéhoz tartozó és a pozsonyi káptalannál őrzött egyházi kincsek kiadását kéri — a magyar kamarától megfelelő intézkedést és véleményes jelentést vár.
777. Bécsújhely, 1614. február 15. L. 4.
Ferdinánd főherceg — miután a pozsonyi Szent Márton plébániatemplom nagyharangjának újjáöntéséhez a hívek 100 frt segélyt kérnek — utasítja a kamarát, hogy az engedélyezhető összegről tegyen jelentést.
778. Bécs, 1614. márc. 21. Benigna Mandata 1614. márc. No 14.
Ferdinánd főherceg utasítja a szepesi kamarát, hogy Franciscus Guyot de Montcourt építésznek — „partium superiorum Regni istius Hungariae aedilis”, — aki febr. 4-én tartotta esküvőjét Pirhadi János leányával, Ludmillával, a király nevében megfelelő nászajándékot küldjön.
779. Bécs, 1614. ápr. 3. L. 13.
Ferdinánd főherceg utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi Szent Márton plébániatemplom nagyharangjának újjáöntéséhez — „noviter Viennae factae” — segélyként 100 frt-ot folyósítson.
780. Bécs, 1614. máj. 16. L. 23.
Ferdinánd főherceg utasítja a kamarát, hogy a komáromi vár mielőbbi helyreállításához — „ad celerem restaurationem fortilitii Comaromiensis” — 2000 tallért folyósítson.
Ugyanezen ügyben az udvari kamara leirata: 1614. jún. 16. L. 32., továbbá 1614. aug. 28. L. 80.
781. Bécs, 1614. máj. 21. L. 22.
Ferdinánd főherceg elrendeli, hogy a pozsonyi kamara utasítsa a pozsonyi vár új birtokosát, gr Pálffy Istvánt, hogy a várat és várkeretet — „juxta concessionales” — köteles rendben tartani és a szükségessé váló kisebb helyreállítások költségeit a sajátjából viselni.
Az udvari kamara leirata ugyanezen tárgyban: 1614. júl. 9. L. 50.
782. Bécs, 1614. máj. 31. L. 34.
Ferdinánd főherceg véleményes jelentést kér a kamarától, mekkora összeg volna elengedhető a kivetett 500 frt adóból Varasd város kérésére „ad structuram murorum civitatis ruinosorum”.
783. Bécs, 1614. jún. 6. L. 40.
Ferdinánd főherceg utasítja a kamarát, hogy a veszprémi vár megrongált fegyvertárának — elsősorban tetőzetének — helyreállítására 100 tallért folyósítson.
784. Bécs, 1614. jún. 18. L. 37.
Ferdinánd főherceg — miután a füleki várban esedékes helyreállításokhoz az ottani provizorátus jövedelmei nem elegendők — utasítja a kamarát, hogy a szükséges költségekről máshonnan gondoskodják.

785. Bécs, 1614. jún. 21. L. 30.
Az udvari kamara közli, hogy Ferdinánd főherceg az újbátori katolikus templom újjáépítésére — „ad reaedificationem restaurationemque ecclesiae catholicae Vyuariensis” 200 rénes forintot engedélyezett, s utasítja a kamarát, hogy az összeget saját jövedelmeiből folyósítsa.
786. Bécs, 1614. júl. 3. L. 49.
Ferdinánd főherceg utasítja a kamarát, hogy az újbátori vár katolikus templomának helyreállítására 200 tallért — „ex proventibus regiis” — folyósítsa.
787. Linz, 1614. okt. 3. L. 103.
II. Mátyás értesíti a kamarát, hogy Varasd városának kérésére a kivetett évi 500 frt adóból 300 frt-ot engedélyezett „ad moeniorum aedificationem” azzal a feltétellel, hogy a fennmaradó 200 frt-ot mielőbb fizesse be, s az építkezésre fordított összegről terjessze elő a számadást.
788. Bécs, 1614. dec. 31. L. 98.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy az ecsedi várban őrzött egyházi kincseket és ruhákat, amelyeket egykor részben a nagyváradi székesegyházból vittek oda biztonságosabb elhelyezés céljából, részben pedig Báthory István erdélyi vajda és ösei készítették, s most kálvinista prédikátorok tartanak rájuk igényt, az ecsedi várkapitánytól vegye át, s mielőbb szállíttassa fel Bécsbe.
789. Bécs, 1615. febr. 18.
Az udvari kamara értesíti a magyar kamarát, hogy az uralkodó Trencsén város közönségének a Vág áradásaitól megrongált városfalak helyreállításához — „ad reparationem et restaurationem . . . dirutorum moenium” — az elmúlt évekről még hátralékos 1000 frt városi taxát elengedte és azon felül további 600 frt-ot engedélyezett „pro conservatione dictorum murorum”.
790. Bécs, 1615. márc. 6. L. I. 21.
Az udvari kamara — miután br Brainer János győri főkapitány „in subsidium erectionis cuiusdam claustrii Jauriensis” a tatai vár körüli hódolt területen levő falvak bérének négyévi összegét kéri — utasítja a pozsonyi kamarát, hogy e kérdésben terjessze fel véleményét.
791. Bécs, 1615. márc. 28. L. I. 26.
II. Mátyás a pozsonyi apácák részére „ad inevitabilem claustrii earundem reparationem” 5000 frt-ot engedélyez.
792. Bécs, 1615. jún. 23. L. I. 45.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy az újbátori templom helyreállítására — „restauracioni ecclesiae isthic Viuarini constitutae” — a végvárak ellátására megajánlott búza eladásából 579 frt-ot Maron János újbátori hadiszámvevő útján bocsásson Deumbler várkapitány rendelkezésére.
793. Bécs, 1615. jún. 30. L. I. 99.
Az udvari kamara felkéri a magyar kamara elnökét, hogy a nagyszombati klarisszák felségfolyamodványára a kolostor falainak helyreállításához — „ad restaurationem murorum” — a kamara jövedelmeiből 50 frt-ot utalványozzon.
794. Bécs, 1615. aug. 8. L. I. 74.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a komáromi vár helyreállításának meggyorsítására a múlt országgyűlésen e célra megajánlott 2000 frt-ról még hátralékos 1300 frt-ot mielőbb folyósítsa.
795. Bécs, 1615. szept. 23. L. I. 71.
Az udvari kamara sürgeti az újbátori vártemplom építésére — „pro aedificanda ecclesia Vyuariensi” — engedélyezett 500 frt folyósítását.
796. Bécs, 1615. dec. 4. L. I. 95.
Az udvari kamara sürgeti a veszprémi fegyvertár tetőzetének helyreállítására engedélyezett 100 tallérból még hátralékos 55 tallér mielőbbi folyósítását.
797. Bécs, 1616. ápr. 28.
Az udvari kamara hátraton tett intézkedéssel átküldi a magyar kamarához Möriz Helsenhueber „senator civitatis Halelesiensis”, halleini kereskedő beadványát, amelyben az elhunyt gr Forgách Ferenc bíboros, esztergomi érsek nagyszombati építkezéseihez szállított márványok árának a hagyatékából leendő megtérítését kéri olyan módon, hogy a három szállítmányból — amelyek közül az első 418 frt-nyi értékéből 300 frt-ot fel is vett, a második 226 frt-os szállítmány teljes egészében kifizetetlen maradt, a harmadik pedig az érseket már nem találta életben — az építkezésnél ténylegesen felhasznált márvány ára térítessék meg gabonában, a fel nem használt tömbök pedig természetben szolgáltatassanak vissza.
798. Bécs, 1616. jún. 22. L. I. 42.
Miksa főherceg — minthogy a stomfai harmincadvámház leégését a gr Pálffy család jobbágynak gondatlansága okozta — utasítja a kamarát, hogy az újjáépítéshez szükséges épületanyagok megtérítésére kötelezze a gr Pálffyakat.
799. Bécs, 1616. júl. 9. L. I. 38.
Miksa főherceg utasítja a kamarát, hogy a komáromi vár újjáépítésére rendelt 2000 tallért — amelyre nagy szükség van, mivel a minapi tűzvészben a már összehordott építési anyagok tönkrementek — a várkapitány nyugtája ellenében minél előbb folyósítsa.
800. Bécs, 1616. okt. 12. L. I. 64.
Az udvari kamara — miután a szécsényi vár katonái négyhónapi hátralékos fizetésüket az ottani ferencesek több éve rombadólt és elhagyott kolostorának újjáépítésére ajánlották fel — „ad restaurandum compluribus jam retroactis annis ibidem collapsum et desolatum ipsorum monasterium” — a ferencesek pedig az összeg feléről lemondtak — elrendeli, hogy a kamara az így esedékes 1441 frt-ot folyósítsa.
801. Bécs, 1616. okt. 15. L. I. 71.
Az udvari kamara — miután br Teuffenbach Rudolf újbátori főkapitány az újbátori vártemplom tornyának kipítését kéri, amelyet még néhai gr Forgách Ferenc bíboros, esztergomi érsek kezdeményezett, s amelyhez az építőanyag is együtt van — elrendeli, hogy a pozsonyi kamara a szükséges intézkedéseket tegye meg, és erre nézve véleményes jelentését terjessze fel.
802. Bécs, 1616. nov. 3.
Az udvari kamara sürgeti a pozsonyi kamaránál a győri várépítkezések szolgálatában álló építésszek — „architectis Jauriensibus” — évi fizetésének folyósítását.
Ismételten: 1616. nov. 12.
803. Bécs, 1616. nov. 12.
Az udvari kamara elrendeli, hogy a komáromi vár helyreállítási munkálataira engedélyezett összegből még hátralékos 1300 frt kifizetése iránt a pozsonyi kamara sürgősen intézkedjék.
804. Bécs, 1617. márc. 15. L. II. 30.
Az udvari kamara a pozsonyi kamarától javaslatot kér, mekkora összeg volna engedélyezhető a zágrábi ferencesek számára „ad restaurationem desolati monasterii ibidem existentis”.
805. Prága, 1617. ápr. 28. L. II. 46.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy az uralkodó rendeletére „ad restaurationem et reaedificationem Berkiszevineae” (Berkiszevina erőd Zágráb vm.-ben, Frangepán birtok), amelyet gr Frangepán Miklós horvát bán kérelmezett, a korábban engedélyezett 10 000 tallérból legalább 5000 tallért folyósítsa.
806. Prága, 1617. jún. 8. L. II. 59.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy gr Nádasdy Pálnak Cziráky Borbálával a sárvári várban tartandó esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján királyi nászajándékul egy „munus argenteum deauratum valoris octuaginta tallerorum” küldjön.
807. Bécs, 1618. márc. 31.
Az udvari kamara véleményes jelentést kér a soproni ferenceseknek 10 éven át adandó évi 200 frt segély ügyében „ad exstructionem et restaurationem collapsi monasterii sui”.
808. Bécs, 1618. jún. 12. L. II. 35.
Az udvari kamara közli, hogy az uralkodó a váci katolikus hívek kérelmére három éven át évi 100 frt-ot engedélyezett „ad reaedificationem ibidem diruti templi”.
809. Bécs, 1618. jún. 25. L. II. 43.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy a gr Erdődy Péter és Gregoráncz Anna-Mária esküvőjén személyét képviselő kiküldött útján királyi nászajándékul egy 100 frt értékű aranyozott ezüst tárgyat — „munus argenteum deauratum” — küldjön.
810. Bécs, 1618. júl. 9.
II. Mátyás utasítja a kamarát, hogy Hermann Frigyes kamarai számvevő esküvőjére kiküldöttje útján királyi nászajándékul — „munus aliquod argenteum deauratum” — küldjön.
811. Bécs, 1618. okt. 3. L. II. 82.
Az udvari kamara — miután a szentgyörgyi és bazini birtokok új provizorának jelentése szerint a teljesen elhanyagolt

- és rombadőléssel fenyegető szentgyörgyi és bazini várak újjáépítéséhez évi 2000 frt volna szükséges e birtokok jövedelméből — e tárgyban a pozsonyi kamara véleményét kéri.
812. Bécs, 1618. nov. 10. LII. 96.
Az udvari kamara Joannes Czigelpaur „fabricarum Comaromiensium scriba” számadásainak felülvizsgálatához az 1601—1617. években neki folyósított összegekről kimutatást kér.
813. Bécs, 1619. jún. 19.
II. Ferdinánd elengedi a nagyszombati klarisszáknak a javaik után fizetendő dícat a levonandók levonásával „ad structuram ruinosi sui claustrum”, és utasítja a kamarát, hogy ilyen értelemben intézkedjék.
Az udvari kamara előzetes javaslatot kér: 1619. máj. 17.
814. Bécs, 1619. jún. 22.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a Napragy Demeter kalocsai érsek hagyatékában talált és a győri székesegyház tulajdonát képező „clenodia et ornamenta ecclesiastica” visszaszolgáltatásáról gondoskodjék.
NB! A rendelet a sorozatban: 1619. júl. 22. alatt fekszik.
815. Bécs, 1619. júl. 10.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy tegyen véleményes javaslatot a nógrádi várkapitány által megroggalt lakásának helyreállítására kért 200 frt engedélyezésére vonatkozólag.
816. Bécs, 1619. júl. 22.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a győri székesegyházhoz tartozó és Napragy Demeter kalocsai érsek hagyatékából eltűnt egyházi kincsek és egyéb felszerelés visszaszerzése iránt haladéktalanul intézkedjék és szolgáltassa azokat vissza Lépes Bálint kalocsai érseknek.
817. Bécs, 1619. szept. 14.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy az elhunyt kalocsai érsek hagyatékában maradt „res argenteas” mielőbb szállíttassa fel Bécsbe, hogy azok az uralkodó kívánságára „in necessariis quasdam erogationes” fordíttassanak.
818. Kassa, 1620. márc. 18. Benigna Mandata 1620. márc. No 24.
Bethlen Gábor erdélyi fejedelem kancellárja utasítja a székesi kamarát, hogy Franciscus Guyott építésznek — architectus —, akit a fejedelem a felső-magyarországi végvárak körül végzett kiváló munkájáért szolgálatában akar tartani, eddigi szokott fizetését továbbra is folyósítsa.
819. Bécs, 1621. jún. 8. LIV. 2.
Az udvari kamara — miután a pozsonyi vár tetőzetének helyreállítására legalább 20 000 drb zsinidylegre volna szükség, s az uralkodó az erősen megroggalt lakosztályokat is renováltatni kívánja — utasítja a magyar kamarát, hogy a várat „per architectos peritos” vizsgáltsa felül s a helyreállításához szükséges összegekről tegyen előterjesztést.
820. Bécs, 1621. jún. 8. LIV. 9.
Az udvari kamara — miután Körmendy Ferenc alsólendvai plébános a minapi felkelések során feldúlt templomának helyreállítására — „foribus perfractis, cancellisque ruptis et devectis, omnia clenodia et ecclesiastica paramenta ablata sunt” — segélyt kér — utasítja a pozsonyi kamarát, hogy az ügyet vizsgálja meg és az engedélyezhető összegről tegyen javaslatot.
821. Bécs, 1621. júl. 12. LIV. 33.
Az udvari kamara elrendeli, hogy a pozsonyi kamara a pozsonyi várban szükséges helyreállításokról és azok költségeiről mielőbb gondoskodjék.
Ugyanezen ügyben újabb rendelete: 1621. okt. 8. LIV. 24.
822. Bécs, 1621. aug. 5. LIV. 34.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy amennyiben a pozsonyi várban elrendelt helyreállításokhoz a szükséges összeg saját jövedelméből nem áll rendelkezésére, akkor azt egyéb forrásokból, akár kölcsön, akár elzálogosítás útján teremtsen elő.
823. Bécs, 1622. júl. 21. LIV. 105.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a székesi káptalan számára 200 frt-ot folyósítson „pro restauratione desolati ipsorum templi”.
824. Sopron, 1622. aug. 7. LIV. 130.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy az egri káptalan részére „pro comparandis ornamentis sui templi” 300 frt-ot folyósítson.
825. Bécs, 1622. szept. 17. LIV. 164.
II. Ferdinánd — nehogy a pozsonyi vár még további és nagyobb megroggálódásnak tétessék ki — utasítja a kamarát, hogy az elmúlt évben elrendelt helyreállítási munkákat haladéktalanul foganatosítsa s azok költségeiről gondoskodjék.
826. Bécs, 1623. márc. 21.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a győngyösi ferenceseknek „ad claustrum restaurationem” a rimaszombati harmincadokból 300 frt-ot folyósítson.
827. Bécs, 1623. júl. 5. IV. 63.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Rosenmann János eperjesi postamester esküvőjére a személyét képviselő Hoffmann György consiliarius útján királyi nászajándékkal egy aranyozott poharat — „inauratum poculum” — küldjön.
828. Bécs, 1623. júl. 5. IV. 73.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Bornemissza István pozsonyi postamester esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján nászajándékkal a hasonló állásúak számára szokásos értékű aranyozott poharat — „inauratum poculum” — küldjön.
829. Bécs, 1623. júl. 10. IV. 65.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy az elhunyt Lépes Bálint kalocsai érsek által a győri ferencesek részére — „pro aedificatione et reparatione ecclesiae ipsorum” — hagyományozott 1000 frt-nak és 1 hordó bornak a hagyatékából leendő kiutalásáról gondoskodjék.
830. Bécs, 1623. júl. 11. IV. 70.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Walticher Márkus kamarai számvevősegi titkár esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján nászajándékkal a hasonló állásúak számára szokásos aranyozott poharat — „deauratum poculum” — küldjön.
831. Bécs, 1623. júl. 20. IV. 72.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Bakthy János kamarai számvevősegi titkár esküvőjére a személyének képviselőjére kiküldött megbízott útján királyi nászajándékkal megfelelő aranyozott poharat — „poculum quoddam inauratum” — küldjön.
832. Bécs, 1623. aug. 7. IV. 78.
Az udvari kamara elrendeli a pozsonyi élelmezési raktár — „domus annonaria” — mielőbbi helyreállítását.
833. Bécs, 1623. szept. 29. IV. 104.
A haditanács kiküldi Pozsonyba „architectum Petrum Paulum Florianum, cui adiungitur Ascanius Carcania pro inspiciendis et reparandis ruinis et aggeribus destructis civitatis Posoniensis” és felkéri a kamarát, hogy a nevezett építésznek mindenben legyen segítségére.
834. Bécs, 1624. máj. 22. IV. 33.
Az udvari kamara utasítja a pozsonyi kamarát, hogy a lévai vár helyreállításáról, amelynek boltozatai annyira beomlottak, hogy a vár már-már lakhatatlanná válik, a hozzátartozó uradalom jövedelmeiből gondoskodjék.
835. Bécs, 1624. aug. 5. IV. 59.
Az udvari kamara sürgeti a pozsonyi élelmezési raktár — „ruinosae et combustae domus annonariae” — múlt évben elrendelt helyreállítását.
Az uralkodó sürgeti a helyreállítást: 1625. márc. 26. IV. 18.
836. Bécs, 1624. szept. 17.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Rachowitzky György kamarai titkárnak Vizkelety Erzsébettel tartandó esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján nászajándékkal egy, a hasonló állásban levőknek szokásos értékű aranyozott ezüst tárgyat — „munus aliquod argenteum deauratum” — küldjön.
837. Bécs, 1624. okt. 18. IV. 73.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Nogovith István kamarai titkárnak Ekker Zsófiával tartandó esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján nászajándékkal egy, a hasonló állásban levőknek szokásos aranyozott ezüst tárgyat — „munus aliquod argenteum deauratum” — küldjön.
838. Bécs, 1624. nov. 23. IV. 79.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Ganczházy Máté kamarai számvevősegi tisztviselő esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján nászajándékkal a hasonló állásban levőknek szokásos aranyozott ezüst tárgyat — „munus aliquod argenteum deauratum” — küldjön.
839. Bécs, 1625. ápr. 25. I. VI. 29.
Az udvari kamara elrendeli, hogy a kamara utasítsa a trencséni harmincadost, hogy a győri élelmezési raktár és sütőház újjáépítéséhez szükséges épületfáról és annak szállításáról gondoskodjék.

840. Bécs, 1625. máj. 6. I.VI. 35.
II. Ferdinánd elrendeli, hogy a Kőrmenden tartózkodó veszprémi apácák kolostorát, tartozékait és egyházi kincseit Dallos Miklós győri püspök vegye őrizetbe, és utasítja a kamarát, hogy az átadás lebonyolítására megfelelő megbízottat küldjön ki.
841. Bécs, 1625. júl. 29. I.VI. 49.
Az udvari kamara véleményes jelentést kér a máriavölgyi (Thal) pálosok által épületfa beszerzésére kért segély ügyében „pro structura novi templi”.
842. Bécsújhely, 1625. okt. 9. I.VI. 72.
A máriavölgyi pálosoknak „ad restaurationem illius monasterii” 500 frt segélyt engedélyez és utasítja a kamarát, hogy az összeget folyósítsa.
843. Sopron, 1625. dec. 6. I.VI. 64.
II. Ferdinánd a szepesi káptalannak „ad restaurandum organum templi sui”, amely a legutóbbi felkelések során szétromboltott, 200 frt-ot engedélyez, és utasítja a kamarát, hogy az összeget mielőbb folyósítsa.
844. Sopron, 1625. dec. 6. I.VI. 66.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Szokolca város polgárságának „pro restauratione parochialis templi in praeterita rebellione conflagrati” 800 magyar frt segélyt folyósítson.
845. Bécs, 1626. máj. 5. I.VI. 39. (1625)
Az udvari kamara véleményes jelentést kér a Hainburg város közönségének adandó segélyre vonatkozólag „ad restaurationem templi parochialis”.
846. Bécs, 1626. máj. 25. I.VI. 39.
Az udvari kamara — miután özv. Zichy Györgyné, Homonnay Mária Murány és Lipcse várának helyreállítását és új építkezések engedélyezését kéri, amelynek költségei a zálogösszeghez volnának csatolandók — ez ügyben a pozsonyi kamara véleményét kéri.
847. Bécs, 1626. júl. 1. I.VI. 29.
Az udvari kamara gr Pálffy István koronaőr kérelmére utasítja a pozsonyi kamarát, hogy Szent-György és Bazin várát a szükségessé vált helyreállítási munkálatok megállapítása céljából vizsgálta felül.
848. Bécs, 1626. aug. 20. I.VI. 44.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a pozsonyi új hajóhid építéséhez 2435 frt-ot, vagy legalábbis annak nagyobb részét haladéktalanul folyósítsa.
849. Bécs, 1626. aug. 21. I.VI. 36.
II. Ferdinánd elrendeli, hogy a kamara a Pozsonyban építendő új hajóhid költségeire 2000 frt-ot folyósítson, amely „de taxa nostra regia” lesz levonandó.
850. Bécs, 1626. nov. 17. I.VI. 45.
Az udvari kamara — miután a máriavölgyi pálosok a harang újjáöntéséhez 7—8 mázsa rezet kérnek — felhívja a pozsonyi kamarát, hogy a kérdésben véleményes jelentését tegye meg.
851. Bécs, 1627. febr. 12. I.VI. 5.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Brockel Dávid pictornak „propter certam, ad coronationem serenissimi Ferdinandi regis Hungariae Sopronii depicta vexilla” a még hátralékos 68 birodalmi tallért fizesse ki.
852. Bécs, 1627. jún. 7. I.VI. 33.
Az udvari kamara javaslatot kér a pozsonyi ferenceseknek engedélyezhető segélyre vonatkozólag „ad reparationem monasterii in nuperrimis disturbis denuo ruinati”.
853. Bécs, 1627. szept. 24. I.VI. 62.
A kancellár elrendeli, hogy a győri várban a felség részére megszerzett házakat a kamara adja át a jezsuitáknak.
854. Prága, 1628. jan. 15. I.VII. 1.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Rakoviczky György kamarai titkár és Partinger Anna esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján megfelelő aranyozott ezüst nászajándékot — „munus aliquod argenteum deauratum” — küldjön.
855. Bécs, 1628. jún. 15. I.VII. 30.
Az udvari kamara elrendeli, hogy a győri élelmezési raktár helyreállításához szükséges épületfa költségeinek utalványozásáról a kamara a trencsényi harmincadhivatalnál gondoskodik.
A rendeletet a komáromi élelmezési raktárról is szólva megismétli: 1628. júl. 3.
856. Bécs, 1628. júl. 29. I.VII. 42.
Az udvari kamara — miután a körösi (szlavóniai) ferencesek „in restaurationem penitus desolati, ante annum illis collati conventus” a város hátralékos adóját kéri segélyként — felszólítja a pozsonyi kamarát, hogy véleményes jelentését terjessze fel.
857. Bécs, 1628. aug. 1. I.VII. 56.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy az újbátori vár romjainak helyreállítására — „in praesidio Vyvariensi structurae magistro Wolfgango Vnterhoffer” — 100 magyar frt-ot folyósítson.
858. Bécs, 1628. aug. 5. I.VII. 46.
Az udvari kamara jelentést kér a zágrábi káptalannak „ad restaurationem cathedralis ecclesiae” évekkal ezelőtt engedélyezett segély folyósításáról.
859. Bécs, 1628. aug. 23.
II. Ferdinánd engedélyezi a körösi ferenceseknek, hogy a város 1624—25. évi adóhátralékát, 3575 frt-ot, megrongált kolostoruk helyreállítására és egyéb szükségleteikre fordítsák.
860. Bécs, 1628. dec. 18.
Az udvari kamara — miután a nagyszombati klarisszák „pro exstruendo claustro suo jam pridem ob vetustatem diruto ac collapsio” még Mátyás által engedélyezett évi 50 frt segély utalványozását továbbra is kérelmezik az építkezés teljes befejezéséig — e tárgyban véleményes jelentést kér.
861. Bécs, 1629. jan. 10. I.VII. 13.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a megrongált újbátori vár helyreállítására 100 frt-ot folyósítson.
További 500 frt utalványozásáról rendelkezik: 1629. okt. 13. I.VII. 94.
862. Bécs, 1629. jan. 19. I.VII. 5.
II. Ferdinánd — miután a pozsonyi „domus navalis” a legutóbbi felkelések során már-már lakhatatlanná vált — utasítja a kamarát, hogy helyreállításáról gondoskodjék a szükséges összegeket folyósítsa.
863. Bécs, 1629. márc. 12. I.VII. 21.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Joannes Zieglbauer volt komáromi építési írnok — „structurae aedilitiae scriba, vulgo Pausreiber (!)” — 365 frt-ot kitevő hátralékos járandóságait folyósítsa.
864. Bécs, 1629. máj. 15. I.VII. 80.
II. Ferdinánd elrendeli, hogy a végvárok ellátását szolgáló győri, komáromi és újbátori élelmezési raktárak helyreállításához s a melléjük építendő malmokhoz szükséges épületfaanyagáról, annak mielőbbi szállításáról és az építkezés költségeiről a kamara gondoskodjék.
A rendeletet megismétli: 1629. júl. 28. I.VII. 54.
865. Bécs, 1629. jún. 13. I.VII. 47.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Thurzó Ádám és Zéchy (Zeechy) Borbálának a lipcsei várban tartandó esküvőjére a személyét képviselő kiküldött útján egy 100 frt értékű aranyozott ezüst poharat — „poculum argenteum deauratum” — küldjön királyi nászajándékkul.
866. Bécs, 1629. júl. 23. I.VII. 52.
Az udvari kamara a pozsonyi „domus navalis” helyreállításához szükséges épületanyagok szállítása ügyében kér jelentést.
867. Bécs, 1629. aug. 1. I.VII. 71.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a nagyszombati klarisszák „ad exstruendum ipsarum claustrium” még II. Mátyás által engedélyezett évi 50 frt segély helyett egyszer s mindenkorra 50 rénes forintot folyósítson.
868. Bécs, 1629. dec. 22. I.VII. 119.
II. Ferdinand sürgeti a pozsonyi „domus navalis” helyreállítását.
869. Bécs, 1630. máj. 18. I.VII. 62.
II. Ferdinánd — miután a pozsonyi hajóhidnak és tartozékainak raktározására szolgáló szertár — „domus arsonalis” — annyira megrongálódott, hogy semmi biztonságot sem nyújt — utasítja a kamarát, hogy helyreállításáról mielőbb gondoskodjék.
870. Regensburg, 1630. júl. 5. I.VII. 39.
II. Ferdinánd — miután a legutóbbi országgyűlés alkalmával megbízást adott a pozsonyi vár helyreállítására, s e célra „certum quidem architectum” is küldött a vár felülvizsgálására, a helyreállítandók és a költségek összeírására — utasítja a kamarát, hogy az ezekről szóló jelentését mielőbb terjessze elő.
871. Bécs, 1631. júl. 28. I.VIII. 41.
II. Ferdinánd a galgóci ferencesek kolostorának helyreállítására — „ad restaurationem ruinosi claustrum” — 400 frt-ot

- engedélyez és utasítja a kamarát, hogy az összeget megfelelő részletekben folyósítsa.
872. Bécs, 1631. júl. 28. LVIII. 50.
II. Ferdinánd értesíti a kamarát, hogy Szokolca város — „civitas Zakolchensis” — polgárságának a kivetett városi taxát két évre elengedte azzal a rendelkezéssel, hogy az összeget „nonnisi in templi et moeniorum restauratione convertere audeant”.
873. Bécs, 1631. aug. 22. LVIII. 97.
Az udvari kamara — miután a szokolcai ferencesek „in restaurationem monasterii” az eddigi évi 100 frt-hoz további 100 frt-ot kérnek — utasítja a pozsonyi kamarát, hogy ez ügyben véleményes jelentését terjessze elő.
874. Bécs, 1631. aug. 22. LVIII. 109.
Az udvari kamara — miután gr Batthyány Ferenc, a kánizsai végvár parancsnoka, Egerszeg erősítésére 3000 frt-ot kér — utasítja a pozsonyi kamarát, hogy ez ügyben véleményes jelentését terjessze elő.
875. Bécs, 1631. aug. 30. LVIII. 42.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy a zágrábi káptalannak „in subsidium restorationis illius ecclesiae” még 1624-ben engedélyezett 1000 frt-ból a hátralékos 900 frt-ot haladéktalanul folyósítsa.
876. Bécs, 1631. szept. 30. LVIII. 115.
Az udvari kamara — miután a pozsonyi klarisszák megrongált

- kolostoruknak helyreállításához segítyt kérnek — utasítja a pozsonyi kamarát, hogy ez ügyben véleményes jelentését terjessze elő.
877. Bécs, 1631. dec. 20. LVIII. 73.
II. Ferdinánd a pozsonyi klarisszákknak „in restaurationem claustrii illius ruinosi” 400 frt-ot engedélyez, s utasítja a kamarát, hogy az összeget szokásos nyugta ellenében fizesse ki. A kifizetést megsürgeti: 1632. ápr. 2. LVIII. 107.
878. Bécs, 1631. dec. 23. LVIII. 104.
Az udvari kamara elrendeli, hogy a köpescényi harmincados-ház „penitus ruinarum minantis” helyreállításáról és annak 125 magyar frt-ot kitevő költségéről a kamara az óvári főharmincados útján gondoskodjék.
879. Bécs, 1632. febr. 7. LVIII. 7.
II. Ferdinánd a szokolcai ferenceseknek „in restaurationem monasterii eorum ruinosi” az eddigi évi 100 frt-ot továbbra is engedélyezi, a segélynek azonban általuk kért felemeléséhez nem járul hozzá.
880. Bécs, 1632. márc. 2. LVIII. 15.
II. Ferdinánd utasítja a kamarát, hogy Franciscus Gyoth de Montecourt építész — „architecti seu fundatoris . . . in partibus Regni nostri Hungariae” — hosszas és hűséges szolgálatának elismeréséül nevezettnek a kért fizetésemelés helyett egyszer s mindenkorra 500 frt-ot folyósítson.

BOTTIÓ BÉLA

LEVELEK SZÖNYI ISTVÁNTÓL*

FÖLDESSY GYULÁNAK

Szőnyi István művei ma már a magyar festészet Corpusának jelentős része. Gondolkozására jellemző néhány levele nem maradhat barátok íróasztalának fiókjaiban. Ezért, s Végvári Lajos ösztökélésére is, határoztam el magamat, közzétételükre. A leveleket 1958 tavaszán, lábtörésem nyomán támadt kényszerű munkátlanságomban, találtam meg könyvtáramban. Meglelésük után legépezt szövegüket, némi kihagyással, megküldtem Szőnyi Istvánnak. Válaszában közölte, hogy elküldte Végvári Lajosnak, készülő Szőnyi-kötetében leendő felhasználásukra.

Néhány hete közölte velem Végvári Lajos, hogy ő a leveleket ugyan felhasználta, de közzétételükre engem kér meg, keletkezésük körülményeit ismertető leírással.

Kétségtelennek tartom, hogy a levelek szokatlanul széleskörű vallomása egy nagy magyar művésznek. Ez késztet most Végvári gondolatának megvalósítására. Fényt vetnek a 20–30-as évek művészeinek sokféle nehézségeire is.

A levelek jobb megértéséhez hozzájárulhat, ha röviden előadom keletkezésük körülményeiről a következőket.

Földessy Gyula, Fröhlich Károly, Schwicker Bruno és Oblath Richárd tanítványaiként osztálytársak voltunk a Markó utcai, egykori főreáliskola 7–8. osztályaiban. Együtt érettségiztünk 1913 júniusában. Bartoniek Géza volt érettségi biztosunk. Szőnyi István ezután tudvalevően a főiskolára, én meg a műegyetem mérnöki szakosztályára kerültem. Úgy emlékezem, hogy az első világháború utáni években kezdődött újból barátságunk, mégpedig művészeti gyökerek erősítéseivel. Tanulmányaim előbb festészeti érdekltségük voltak. Amikor 1922 nyarán Quittner Ervin tervezőépítész irodájának tagja lettem, a festészet helyett, fokozatosan, az építészet s a magyar építészet történeti problémáihoz sodródtam. 1923–24 számomra annyiban sorsdöntő volt, hogy ekkor bukkantam rá, Petrovics Elek véletlen irányítása nyomán, Feszl Frigyes rajzhagyatékára Kőbányán, Feszl Györgynek, az unokának gyámjánál. Petrovics Elek ekkor már nagyrabecsülője volt Szőnyi István művészetének. Az a körülmény, hogy Petrovics

körzetéhez kerültem, szintén növelte barátságunk újjáéledését. Ilyen körülmények között történt, hogy amikor 1925-ben a Magyar Művészetben — két folytatásos közleményben — megjelent „Feszl Frigyes és kora” c. tanulmányom, beszámolót írtam Szőnyinek problémáimról. Így kezdődött köztünk az a levélváltás, amely hónapokon át tartó vitázást vont maga után levelekben, mert Szőnyi István családjával akkor Zebegényben élt, én meg Budapesten éltem.

A leveleket kiváló leveleim Szőnyiék Baross utcai lakásán pusztultak el, 1944–45-ben.

A levelekben Szőnyi István érveiből Feszl-tanulmányom eredményeinek olyan értelmű átvétele által kellett ellenállás érezhető, amelyet Ipolyi Arnoldnak az Operaház freskói ellen mondott 1885-í szavai nyomán írtam meg Szőnyi Istvánnak.

Egyébként feleslegesnek tartom, hogy a levelek részleteire kitérjek. Csupán néhány megjegyzést fűzök hozzájuk. A művészettörténészek dolga lesz a levelek tartalmát Szőnyi művészetének analízisére alkalmazni. A levelek azonban nem csak Szőnyi művészetének értékeléséhez nyújtanak jelentős támpontokat. Jól vallanak a két világháború közötti Magyarország hivatali köreinek tökéletes részvétlenségéről a magyar művészet érdekei irányában.

1925 dec. 29.

Kedves Barátom, köszönöm a gratulációt, és reményed is valóra vált, tényleg a Múzeum vette meg a képeimet. Nekem is nagy örömem volt, kivált a múzeumi vásárlás egy jó karácsonyt szerzett, nem csak nekem, hanem a családomnak is.

Amit pedig a magyar művészetről írsz, mindjárt a Te fegyvereddel vágok vissza: hasonlítsd össze a m. század 20–50-es éveinek a költészetét, értékre nézvést a picturájával (Pl. Canzi Ágoston „Váci szüretét”, Petőfinék, Csokonainak vagy bármelyiknek szüreti költeményeivel. Vörösmarty: „Fölfelé megy borban a gyöngy, jölteszi”!).

Az irodalomban mégis csak egy külső forma, hogy úgy mondjam egy nagyon veszedelmes szóval, „külszín” a népiesség. Ne érts félre, most pl. Adyra gondolok, aki

* A szerkesztőséghez érkezett: 1960 márc.-ban.

nagyon sokat tanult formailag a magyar népköltészettől, de az ő egész gondolat világa, világ nézete és tragédiája semmi összefüggésben nincs a népi lélekkel, az át meg át van itatva a nyugat veszedelmes és megoldhatatlan problémáival, ő egy teljesen modern lélek, a mai embernek minden hajával és örömeivel. Így talán meg tudod érteni az előbb említett „külszint”, hogy hogy értelmezem. És itt hozzá fűzöm azt is, hogy ez teljesen az én speciális nézetem, és nem akarok semmi esetre sem doktrínát felállítani, de nem bírok elképzelni egy képet, népies életben, pl. matyó ruhában egy kompozíciót, de ugyanakkor nem tartom kizártnak, hogy más valaki ezt jól meg tudja csinálni. Ezt a magam részére úgy magyarázom, hogy a külszín (képzőművészetünkben oda tartozik a ruha is) a mi mesteriségünkben nagyon fontos, a színvonalasság állandóan csalogató csapdájánál fogva, és a teóriáim alátámasztására segítségül hívom a legnagyobbakat, akik pl. a biblikus képeket sosem korhű jelmezekben ábrázolták, hanem mindig a saját koruk viseletében. Te talán azt fogod mondani, hogy nem értettelek meg, de ha elgondolod pl. a hún legendát, vagy mit tudom én Árpád korát, beláthatod, hogy ezeket a témákat korhű kosztüm nélkül nem lehet megcsinálni, mert másként neveséges volna. Korhű kosztümben szerintem nem lehet jól megcsinálni, ergó én nem is foglalkozom vele. Ami pedig a népviseleteket illeti: hát nézz körül az országban, hogy egyes apró szigeteket kivéve, teljesen kiment a divatból a népviselet, helyett egy praktikus viselet van kialakulóban, a paraszt átveszi a városi embertől, amit jónak lát és megtartja a saját viseletéből, azt, amit jól tud használni, pl. a csizmát. Ami pedig a témákat illeti, inkább előre szeretek nézni, hogy mi lesz és hogy milyenek lesznek az emberek, tele vagyok most optimizmussal, a történelemtől nem vagyok elragadtatva, szeretem hinni, hogy ezentúl jobb és szebb történelmet fognak írni, mint amit eddig írtak. Nem igen tudom a történelemben a hősi dolgokat méltányolni, s ha olvasok történelmet mindig sokkal jobban foglalkoztatja az agyamat, ami nincs a könyvben, mint amiről szó van.

Végül: nagyon röghöz kötött ember vagyok, szeretem, ami körülöttem van, a földet, a márt és inkább a holnapot, mint a tegnapot. Vettem egy tehenet, nagyon boldog vagyok vele, és azt hiszem, jobb teheneket fogok róla festeni, mint az összes legendákról és babonákról, a mik a magyar népköltészetben szerepelnek. De: igazad van, ott, hogy kezdettől fogva az egyszerűsége töreksem, a póz nélküliségre és szeretnék nagyon fejeket festeni, az úgynevezett nép köréből, és itt látom én a nacionalismust a művészetben. Ez nekem nagyon nehezen megy, majd minden képemben, bárhol éreklődöm, póz csúszik be, de tán el fogom érni ezt az ideálmot. Tán azért tetszik nekem annyira, olyan elérhetetlenül Rembrandt, mert benne egy csöpp póz sincs, mindent a legtermészetesebben ad, és lévén bennem valami olasz vér, nehezen megy tán ezért keresztül vinnem heroizmus nélkül a dolgaikat. Az is meglehet, hogy nem is hiba ez, az is lehet, hogy nem az olasz rokonság a hibás a dologban, hanem nekem a tulajdon sajátosságom, ami ellen nem lehet tenni. Mindenesetre egyik sarkalatos elvem, hogy soha nem fogok munkához az eszemen keresztül, így ha lehetséges tán megérted, hogy lehetetlenség ilyen elvek mellett, elhatározni, hogy most népies dolgokat fogok festeni. (Az elv szót csak azért használom, mert nem tudok hamarjában más jó szót, de talán sejted, hogy az embernek ilyen értelemben vett elvei nem lehetnek). Az is meglehet, hogy még fogok ilyen képeket festeni, de ha festek, nem tudatosan, hanem mert *kedvem* lesz hozzá [Sz. I. kiemelése].

Kíváncsian várom leveledet, egy ilyen zavaros levélre mit tudsz válaszolni, ahol a Cifra tehéntől a történelemig minden fel van vetve, de tán a legjobban akkor fogom megértetni magam Veled, ha nem leszek kényszerülve a nekem szokatlan tollforgatás által közölni gondolataimat. Igaz, hogy beszélőkéim sem valami pompás, de legalább könnyebben megy.

Boldog újévet kívánok, feleségemmel és Zsuzsával együtt, ölel barátod

Szőnyi”

Zebegény, 1926 január 15.

Kedves Barátom,

mindjárt azon kezdem, amivel végezni kellene, függesztük fel a vitát a kiállításomig, tán úgy jobban meg tudlak győzni az igazamról, mert mégis az én mesteriségemben tudom a legjobban kifejezni magam. Az ok, ami ezt a befejezési kezdetet iratja velem, a Te leveledben van, két ember: Munkácsy, Szinyei tudattalanul voltak magyarok. Legutóbbi levelemben ezt akartam megértetni Veled, de tán nem tudtam ilyen pregnánsan kifejezni. Csak így lehet és semmi esetre sem akarással elérni a magyarosságot. Amint az tendenciózus, megette a fene.

Ami az irodalom és a képzőművészet összehasonlítását illeti, levelemben kifejezetten megírtam, hogy szerintem az irodalomban a forma másodrendű fontosságú, és a művészetben ezzel ellentétben elsőrendű, és ebből a premisszából indult ki fejtegetésem.

Különb, hogy mennyire beszámíthatatlan vagyok, tiz „János vitézt” oda adok az „Egy gondolat bánt engemet”-ért, mert nem tehetek róla, ha az irodalmitag tán nem is a legjobb Petőfi vers, de olyan hatással van rám, ha rá gondolkodom, lelkesülök, és fizikailag is mély benyomást, mintegy szorongást és megkötöttséget érzek, és szabadulni és ordítani szeretnék, ha olvasom. Csongor és Tündét ha még egyszer el kellene olvasnom, beteg lennék biztosan. Tán a legunalmasabb könyv emlékével gondolkodok rá. Toldit, azt nem mondom, nagyon szeretem. Ezeket a megállapításokat azért teszem, hogy belásd, mennyire nem vagyok alkalmas objektív vitára. Alexandert idézed, őt eltíltanám az írástól, mert köznapibb és üresebb tanulmányokat még nem olvastam, még azt sem lehet rá mondani, hogy rossz.

Azt írod, hogy a képzőművészetnek előkészítetlen volt a talaja. Nekem van egy hitem, hogy ha valaki művész, úgy minden körülmények között megadatik neki a teljes kifejlődés lehetősége. És az nem lehet mentesség, hogy nem voltak olyanok az idők, hogy megtalálta volna maga-magát. Mindig az illetőben van a hiba és nem a körülményekben. Továbbá igen is el tudok képzelni egy teljesen egyedül álló zsenit, akire senki sincs hatással, mert a fejlődésben nem nagyon hiszek. Szerintem a kőkorszakbeli ember sziklába vájt műve, ha művész volt, semmivel sem kezdetlegesebb, mint Michel Angelo freskói. Teljesen egyenértékűnek ismerem el őket. Vagy ha úgy tetszik, egy székely népballada van legalább is olyan jó, mint Arany bármely balladája. A teljesen minden hatás nélküli zsenit csak úgy lehetne elképzelni, ha üvegburában élnének az emberek, de tekintve, hogy egymással érintkeznek, természetesen sokat átvesznek egymástól, már a könnyebbesség okaért is. S hogy alátámaszom ezt a hitemet, hivatkozom megint csak Rembrandtra, ki átvett sokat a kortársaitól, amire ép szüksége volt, de teljesen áthasonított, olyan mértékben, hogy most őt nevezik a leghollandibb piktornak. Pedig itt a bökkenő, nem ő volt a faji jelleg követője, hanem ő nyomta rá a bélyegét tehetségénél fogva a holland piktúrára. És így egy csomó példát tudnék felhozni, ennek a gondolatomnak az alátámasztására.

Most még csak egyre akarok kérni. Te, amikor a népi babonákról írsz, biztosan a lelki szemeid előtt lebeg egy pár ilyen monda. Írj meg egyet nekem. Hát ha így tán jobban megértjük egymást.

Levelem elején azért hivatkoztam a kiállításomra, mert úgy érzem, hogy tán sikerülni fog valamit összehoznom. Egy nagy megújulás előtt állok, azt hiszem, hogy ami oly világosan érződik belül az emberben, abban nem csatkozhatik. Nagyon nagy dolgokra vágyom, s amit néha már-már elértem, azt hiszem, hogy most majd állandóan azon a fokon tudok maradni. Csak valami galyibát tudjak összeszerkesztani magamnak, ahol dolgozhassam a nyáron. Van már egy lovunk is. Te talán mulatsz azon, hogy hogyan beszámolok én a gazdaság gyarapodásáról, de nem is hiszed, hogy milyen fontos ez nekem. Ezzel egyrészt megpróbálom tehermentesíteni magam, másrészt meg talán el sem tudod képzelni, hogy mit jelent számomra egy ló modell. A kocánk is

megörvendeztetett 11 kis malaccal. Úgy ha legközelebb kijössz, már nagy gyarapodást fogsz itt találni. Bizony óriási dolog volna, ha a gazdaságunkból meg tudnánk élni és nem kellene képeladással törődni. Holnap beutazunk Pestre, ha telefonálnál 136–16-ra délután 2 óráig, vagy 7–8-ig, beszélgethetnénk és egy találkozást is megbeszélhetnénk.

Válaszodat várva szeretettel üdvözlő Szőnyi Pista

Kedves Barátom!

Már ne haragudj, hogy ily soká nem válaszoltam nagyon érdekes leveledre, de annyi baj jött össze, feleségem, a gyerek is betegek voltak, én meg a végén egy alapos náthát kaptam, amit még mindig nyögök, képet nem tudok eladni, pénzem nincs, szóval elég nyomott hangulatban vagyok. Mindennek tetejébe a tavasz meg nem akar megjönni.

Hogy a csodába tudjak én magyaros piktúrát csinálni, amikor egyáltalában nem tudok dolgozni. Adj pénzt, és megcsinálom a legmagyarabb piktúrát. Öregem, 1917-ben szabadságon voltam. Nagybányán, (katonáéktól) Pestre jövet már teljesen tisztában voltam magammal és képességeimmel, akkor jöttem rá arra, amit Te a leveledben oly tisztán megfogalmaztál, hogy a művészet a tudat alatt vagy a tudatban végbement kritikai tevékenysége a művésznak. Akkor már egy teljesen kész embernek láttam magamat, és technikai felkészültségem is óriási volt és nagyon pozitívista voltam. Láttam, hogy mindenféleképpen tudok festeni, és gondolkodtam rajta, hogy mitől is függ az, hogy nagy festő lehessenek. És akkor rájöttem, hogy tisztán a kritikai érzékem az, ami a vezető fonalat a kezembe adhatja, és megmutathatja nekem a helyes utat. Azóta rájöttem azonban, hogy voltak dolgaim, amik az alkotás pillanatában a teljes meglepődést váltották ki belőlem, viszont akadtak olyanok, amiktől undorral fordultam el. Már most hosszabb idő, esetleg évek eltelte után, mikor viszont láttam őket, ép a megfordított hatást tapasztaltam, ami akkor egyáltalán nem tetszett, rájöttem, hogy az nem is olyan rossz, viszont a meglepődéssel befejezett munkám pedig nem tudtam megérteni, hogy hogyan tetszett olyan mértékben akkoriban, mikor mostani szemmel bizony nagyon gyatrának találom őket. Persze, te erre azt mondhatod, hogy az előbbi esetekben a tudat alatti kritika volt a döntő. Meglehet, hogy igazad van, nem tudom.

Most nem tehetek róla, de nem tudok objektív levelet írni. Olyan rossz konstelláció mellett indulok neki a nyári munkának, hogy ez a dolog módfelett depressziós. 1917 óta érzem, hogy valami mozog bennem, egészen tudatosan minden szentimentalizmus vagy romantika nélkül tudom, hogy tehetséges vagyok, ami addig csak egy bizonytalan érzés volt, az onnan kezdve benső meggyőződésemmé lett. Eddig azt hirdetem magamnak, hogy nem baj, várhatok még, 30–40-ig van a legszebb kora a férfinak, majd akkor beteljesül a sok minden elmulasztott terv és akarás. Már a második esztendő megy ebből az időből pocskába, és semmi kilátás nincs a helyzet változására. Néha már kezdek hitetlen lenni. Tán most már belátod, hogy miért hirdetem oly csökönyösen azt, hogy akiben van valami érték, annak okvetlen meg kell kapnia a kifejezési lehetőségét. Áltatom magam, hogy ne essek egészen kétségbe. Hiszen nem egy, de sok vázlatokban teljesen elkészült kompozíció volt, amelyek elkészültét halogatnom kellett, addig, amíg mintegy túlhaladott álláspont voltak, és így már soha sem fognak elkészülni. Minden kiállításra úgy megyek, hogy az az érzésem, mit tudnék hozni, ha teljesen megnyilatkozhattam, és azt gondolom, hogy tán valamit mégis el tudok adni, amiből módomban lesz végre legalább egy részt az álmaimnak valóra váltani. Csak attól félek, hogy előbb fogok megrokkanni, és belefáradok ebbe a szélmalomharcba. Csordultig vagyok munkakedvvel, és már fizikai fájdalmat okoz a téltenség. Nehogy félreérts, nem kényelmet és úri passziókat hiányolok az életemből, hanem azt, hogy nem tudom magam betegre dolgozni, összeesésig tevékenykedni. No de tán már öleg volt a

lamentálásból, szégyellem magam, hogy ilyen gyöngének mutattam magamat. Tán a nátha is hozzájárul ehhez a lírai vallomáshoz, és most az én hibámból szakadt meg levelezésünkben a folyamatosság. Nem ismerem azt a reneszánsz könyvet, amiről írsz, de nem osztom teljesen felfogásodat, mert a szövetség mindig csak negatívum, inkább gyűlölet a másik fajta iránt, de soha alkotásra nem képes valami. Mindig ott van az alkotás, az építés, hol szabad szellem uralkodik. Írod, hogy a német építészeti iránt nagy volt az antipátia, a reneszánszban, mintegy azért csináltak mást, hogy ne utánozzák és ne kerüljenek hatása alá a német építészetre. Hát az azért lebecsülése a reneszánsz építkezésnek, mert ez a nézet megtagadja tőle a kezdeményezés bátorságát és csak szekunder akarással degradálja a ténykedésüket.

Gyere ki mielőbb, fogadom, hogy nem leszek ilyen bizonytalan hangulatban. Viszontlátásig maradok őszinte barátod Szőnyi Pista.

1926. febr. 14.

(Kelet nélkül, Rómából. Postabélyeg: 1929. május 14.)

Kedves Feri,

a kért fényképeket megküldtettem, azt hiszem, hogy jókat és elég élesekéket választottam ki.¹ Ha valami ilyen kell, csak írd, mert itt van az Andersennek és az Alinának a fő üzlete, mindent jóformán meg lehet kapni náluk.

Genthon és Pátzay üdvözlését küldi, előbbi megígérte, hogy írni fog Neked.

Leveled nagyon tetszett, főként nagy magabizásod, mert enélkül nincs semmi eredmény, vagy alkotás. Kíváncsian várom írásaidat és azért mert nem tudom elképzelni, hogy lehessen egy magyar műtörténetet írni olyan kis anyagról, mint ami a rendelkezésünkre áll. Azt kijelenteni, szerintem egy reménytelen dolog, hogy a székely kapuk Attila városának vagy az akkori stílusnak maradványai, mert ha valaki azt mondja, hogy nem azok, semmiféle racionális bizonyítékod nincs, amire ezt a hypothezist alá tudjad támasztani. S hogy ebből ma egy stílust ki lehessen fejleszteni, ezt megint nem tudom elhinni. Meglehet, hogy az egész hitelenségem onnan ered, hogy ugyanezt dezavualták Körösfői Krieschék, azok azt próbálták és gondolj csak a munkáikra, nem is beszélve egyenes leszármazóikról, pl. Remseyről. Rám azt a hatást teszik, hogy egy teljesen reménytelen, száraz és szentimentális törekvés, amihez egy csomó intellektuális adottság kapcsolódik. Szerintem a stílust soha sem szabad csinálni, hanem öntudatlanul stílusosan kellene dolgozni. Az igazi nagy művészeknek sosem volt stílusgondjuk, sohasem hivatkoznak stílus törekvésekre, hanem, — figyelj meg, még a legelvontabbak is — mindig a naturára hivatkoznak. Hogy ezt én hogyan gondolom, azt tán egy triviális példával tudnám a legjobban megérteni Veled, a napokban Pátzayval vitatkoztunk a szobrászatról, és azt mondtam neki, hogy ne folyton aktoztak mintázzanak, hanem próbáljanak meg egy ciliinderes, frakkos embert lemintázni. És ezt tán egy kicsit túlozva, de komolyan értettem, mert én a naturát az étellel helyettesíteném, és ha tőlem azt kérdené valaki, hogy mi a célokom vagy művészeti programom, csak egyet tudnék mondani, hogy megfesteni az életet. És ezért nem tudok én hinni a történelmi stílusok ismétlődésében, mert ha esetleg ismétlődnének is, az csak egy külső máz, a lényeg, ha tényleg művész volt aki csinálta, sosem a stílus, hanem az, amit mondani akart, vagy mondani tudott. S hogy igazamat történelmi stílussal is alátámasszam, pl. a görög művészetet divatok szerint határozzák meg, ahogy a tunica rövidebb, vagy hosszabb volt, dúsabb redőzetű vagy simább, aszerint osztják be őket időrendben, szóval mintha ma a szobrászok a térdig érő szoknyát és élre vasalt nadrágot mintáznák.

Nehogy azt hidd, hogy az előbbi megjegyzésem, hogy nincs magyar műtörténelmi emlékek, azt jelentené, hogy nem hiszek a magyar művészet létjogosultságában, csak egy a baj, hogy emlékeink nagyon tönkrementek és sok olyan emlékünknél van, ami tényleg csak emlék, mert csupán

frott dokumentumok vannak róluk, pl. a nagyváradi székesegyház s az előtte álló Kolozsvári testvérek szobrai. Vagy Korvin Mátyás Budája ha ma állana, talán szájatva állanának falai alatt a sok ezrenyi idegenek, mint ahogy ide Rómába zárandokolnak. De hiába, ezekből még hírmondó is alig maradt s az tény, hogy még sok mindent elő lehet kutatni, sok van még, ami egyáltalán nincs publikálva, de sajnos, a nagy alkotások s dokumentumok azt hiszem végleg elmerültek a századok során.

Írjad meg, amit írni akarsz, láthatod, hogy minden ellentmondásom dacára nagyon szeretném, ha meg tudnál győzni igazadról.

Én még mindig nem dolgozom, hanem nézem Róma töméntelen relikviáit, amik közül nagyon nehéz az értéket kihámozni. Rengeteg sok holmi van felhalmozva egyes múzeumokban, amik a régészeknek nagy gyönyörűségekre szolgálhat, azonban magamfajta embert nem bír lekötni. Ez a város tulajdonképp szobrászoknak tanulságos, mert szobor az rengeteg van, kép is sok van, azonban javarészt késő barokk képek érdektelen tömege. Vigasztaló, azonban, hogy itt van Sixtina, ami maga felé ezer múzeummal és képtárral. Írj, öregem, ölel Pista

1930. júli. 10.

Kedves Feri,

nem tudom, hogy otthon vagy-e, vagy Bulgária ismeretlen terein kóborogsz-e, de azért megpróbálak kicsalni ide mihozzánk, ha mutatni ugyan nem is fogok tudni érdemleges dolgokat, mert mindeztideig lóbáltam a lábam és fűrdtem a Dunában.

Ha netalán Fettich² barátunk Pesten van és kedve van kijönni, igazán nagyon örülnék mindkettőtöknek. Viszontlátásig ölel Pista

Zebegény, 1930. szept. 1.

Kedves Feri,

nem tudom mi van Veled, elutaztál, vagy micsoda, de most már igazán itt volna az utolsó perc, hogy gyere ki, mert már lassan-lassan azon törjük a fejünket, hogy hogyan jutunk be Pestre. Ugyan még semmi pozitívum nincs arra vonatkozólag, hogy mikor ürül a műterem, de mi úgy számítjuk, hogy 15-én hurcolkodunk. Nagyon jó nyarat töltöttünk az idén Zebegényben, kevés mun-

kával, de annál több fürdészel és pihenéssel. Eddig mindig az volt a helyzet, hogy ha bementem Pestre, avval az érzéssel mentem, hogy ott nem lehet dolgozni, most pedig úgy éltem Zebegényben, mint Marci Hevesen, avval a tudattal, hogy majd Pesten dolgozom. Hozzad már ki Fettichet is, hadd vitatkozzunk egy kicsit, legalább megtárgyalhatjuk a legutóbbi leveledben írt dolgokat is. Néha ugyan nagyon neki rugaszkodtam a pingálásnak, de azért bizony nem sok képet hoztam össze. Lóg a fejem felett a költözködés és az iskola is, bizony ez is zavart a munkámban.

Írj, ölel barátsággal Pista

Zebegény, 1931. júli. 6.

Kedves Feri,

az utolsó napokban annyi elintézni való dolgom volt, s már alig vártam, hogy itt lehessen szép Zebegény viránya, úgy hogy ne haragudj, hogy nyomtalanul eltűntem kedves fővárosunk aszfaltjáról. Most pedig naphosszat bent ülök a hűs Duna vizében, erőt gyűjteni a munkára.

De mentségemre szolgáljon, hogy az a pimasz kölyök, aki nálam volt, sosem szólt, hogy kerestél telefonon.

Nagyon sajnálom, hogy legutóbbi felolvasásodon nem lehettem jelen, de csak akkor tudtam meg, hogy volt, mikor kijöttem ide Zebegénybe, mert pesti lakásomra nem jött meg a lapod.

Érthetetlen Eleknek, a puritánnak viselkedése.³ Kiváncsi vagyok, hogy mit fedeztél fel a szűrről? Művészerkekben az az újság, hogy egy nagy összefogás készül a Múcsarnok ellen. Hogy mi lesz belőle, azt nem tudom, de most egyesek nagyon köpik a markukat.

Gyere okvetlen mielőbb ki, oly szép itt minden, jöhetnél szombaton s hétfőn reggelig maradhatnál

ölel Pista.

VÁMOS FERENC

JEGYZETEK

¹ Lajta Béla fényképhagyatékának néhány mását kértem Szönyitől.

² Fettich Nándor, a kiváló népvándorlaskor-kutató régész.

³ Elek Artúrról van szó. Ő ui. Feszl-, majd Lechner-tanulmányaim megjelenése után arra figyelmeztetett: miért velük, s miért nem inkább Ybl Miklóssal és Petschacher Gusztávval foglalkozom.

P Á L Y Á Z A T I H I R D E T M É N Y

A Magyar Tudományos Akadémia Tudománytörténeti Bizottsága pályázatot hirdet az alábbi témakörök kidolgozására:

1. Egy magyar tudományos társaság vagy tudományos folyóirat XIX. és XX. századi története (országos vagy helyi jellegű társaságok, illetve orgánumok története);
2. A szellemtörténet hatása a társadalomtudományokra vagy a társadalomtudományok egy ágának fejlődésére Magyarországon.

A jeligével ellátott pályamunkákat 1961. május 1-ig a Magyar Tudományos Akadémia Tudománytörténeti Bizottságának címére (Budapest I. Üri u. 51—53.) kell beküldeni. Az érdemleges pályamunkák jutalomban részesülnek, illetve a Bizottság megjelenésükről gondoskodik.

Olyan nagyobb terjedelmű munka esetében, amelynek részletes kidolgozása a beadási határidőn túlmenő hosszabb időt vesz igénybe, elegendő a munka egy nagyobb részletének és az egész mű részletes vázlatának benyújtása is.

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
TUDOMÁNYTÖRTÉNETI BIZOTTSÁGA

S. GIEDION

ARCHITEKTUR UND GEMEINSCHAFT

Tagebuch einer Entwicklung. Rowohlt, Hamburg 1957. 148 l., 62 kép.

A svájci művészettörténész, a harvardi és zürichi egyetem tanára, felteszi a kérdést, van-e még művészre szükségünk? Az élet kifejezési lehetőségeiben oly gazdaggá lett — mondja egy elterjedt vélemény —, hogy a művészet többé-kevésbé értelmét veszítette és fel fog oldódni az életben. Mozi, fénykép, rádió, technika, lép helyébe. Giedion válaszája sajnos korántsem oly világos és tömör, mint az elutasító álláspont, és széles kerülőn át jut végső következtetéséig. A monumentalitás (monumentum = emlék), az ember ténykedésének megörökítés vágya örök. Ez szerinte a művészet egyik mozgatója. A múlt században azonban a napóleoni magatartás, a self-made-man típusa magával hozott egy oly külsőséges hatásos megnyilvánulásvágyat, amely belső bizonyosságokkal teli. Ez a monarchákat utánzó, csak épp-hogy ki nem mondja Giedion: parvenu magatartás iskolát teremt. A gentry utánozza az arisztokráciát, a meggazdagodott polgárság utánozza a nemesség életét. Ez az utánzat persze sehol sem sikerül, és az eredmény egy álművészet, álmonumentális (ma, az egykor élvonalbeli, legmagasabbra értékelt művek a múzeumok rak-táraiban porosodnak, míg a valódiak, alkotói: Seurat, Van Gogh, Gauguin majdnem éhenhalhattak). A ma sokat hangoztatott múlt századi szobrász-festő-építész együttműködést is alsymbiozisnak mondja, mely mögött mindegyik művész saját külön műterme húzódott meg. Az eklekticizmust Giedion az emberek hitének elvesztésével hozta összefüggésbe. Ahol pedig a művész naív hitének „isteni adománya” nincs meg, ott nem lehet közeljutni a dolgokhoz. Ilyen hitük csak a legnagyobb-baknak volt, de azok nem vettek részt a dolgok menetében, ebből kintrekedtek. A múlt századi nagyok festményei a művészek halála után hallatlan árakat értek el, és ma a legbiztosabb tőkebefektetések nyugaton. Felteszi azonban a kérdést az új művészek megbízásának elmaradásával és olyan tömeggyics megvalósításával kapcsolatban, mint az oslói Vigeland-szobrok százaitól nyüzsgő park (1929–1941), hogy valóban ma annyira más volna minden, mint 1870-ben, amikor Manet ingyen felajánlotta a városháza falára megfesteni „Párizs gyomrát”, amit a párizsi tanácsurak határozottan elutasítottak. Már Picasso rámutatott: mindenre neveljük az embereket, csak látásra nem. Megállapítja, hogy az emberséges szociális lét kívánsága 100 éves küzdelem után ma már általános, de a tömegek érzelmi életét alakítani — ilyen kívánságról nem tud, vagy ezt mellékesen kezelik. Egyáltalán hozzáférhető-e a sok pótlékon nevelődött közönséges egyszerű ember? Teszi fel a kérdést. Úgy látszik pedig itt a másik nehézség, mert a tudományra, mechanikára könnyebb megtanítani az embereket, mint arra, milyen érzelmeiket tápláljanak művekkel szemben, mikor száz éve megszokták a „pótlékokat”. Valamikor tudósnak lenni veszélyes volt, Galilei véleménye miatt kitaszították és üldözték, míg ma az érzelmi területen alkotó művészeket zárják ki a közéletből, mondja Giedion.

Egy-egy művelődési korszak virágzását, csúcsát mindig nagyarányú városépítés jellemezte, mert a városrendezés az építészeti szintézis legmagasabb kifejező-

dése. Így volt ez a görögöknél, Európában a XIII. században és a XVIII. sz. végén. És mi van ma, fakad k. élesen? Más iparokhoz képest az építőipar elmaradt. Arra sem tudunk válaszolni, hogyan lakjanak az emberek, családi házakban, vagy pedig felhőkarcolókban. Település, város, életforma, mind átalakulóban vannak, ezért legfőbb ideje, hogy a gondolkodás módszerének és az érzés módszerének szerencsétlen szakadéka megszűnjék. Hibáztatja az egyetemek maradi felfogású építészettörténet tanítását. Az építésznevelés egyik baját nem abban látja, hogy megszűnt már az a régi azonos kultúra, ami az építész, kézművest, építetetőt, városépítőt összekötötte. Kis specialistát nevelnek az építészből, aki mindenben dilettáns: matematikában, statikában, művészettörténetben, szerkezetben stb. Ahelyett, hogy benne a statikus érzékét keltenők fel elsősorban, és bepillantást engednének számára a statika módszereibe, hogy a feladatok megoldásai fölött széles áttekintése lehessen. Ehelyett részfeladatok megoldásával töltik az időt, az építészek nem is tudják, milyen feladatokat szabhatnak. A mai építész koordinátor. Ez a szerepe a legfontosabb, hogy a szakemberektől szállított elemeket egy művészeti művé (Kunstwerk) állítsa össze. Az építészettörténetben a szerkezetek, térkapcsolás, látásmód fejlődésének bemutatása a fontos.

A tér mellett a felületnek is nagy szerep jut, az óriási felületek döntő formaelemékké válnak (Raymond Hood és társai, 1931–1939). A felület legkövetkezetesebb kihasználója a svájci hidépítő Robert Maillart (1870–1940). A Genf melletti Arve-híd (1936–37) a legfejlettebb példája a sík és hajlított lemezről összetett szerkezeteknek, amely a régi formaképzéstől teljesen idegen, és mégis szép hatású. Pedig tulajdonképpen el kellene borzasztania. Azonban — tegyük hozzá — ugyanúgy nem borzasztja el a „közönségizlés”-ben iskolázott szemét, mint egy áramvonalas autó sem. Sőt tetszik neki. Tehát a híd már megszabadult a kötöttségektől, az autó, mozdony, vagon, a keresztezésmentes útcsomópontok modern kiképzésén is csak álmélkodik ez a szemlélet, de nem utasítja el. Elfogadja a telefont, frigidert és más egyszerű, zárt formában alakított használati tárgyat, amelyeknek sem aranyozását nem igényli, sem azt, hogy rózsakoszorúk díszítsék vagy levélfüzerek.

Az 1947 évi angliai CIAM megbeszélésen már felvetődött a kérdés, meddig követhető a közízlés, a publikum megnyugtatóra és mennyire kellene arra törekedni, hogy az alkotók saját lelkiismeretüket és látásukat kövessék. Ezt a problémát I. M. Richards, az „Architectural Review” kiadója így válaszolta meg: az építész olyat alkothat, amit maga jónak tart, és reméli, hogy a nép idővel megbarátkozik vele.

Könyve második részében Giedion a mai település-szerkezet kérdéseivel foglalkozik. A múlt század ezt is megoldatlanul hagyta ránk, a város körül terjedő periferiával, mely a területet felaprózta és a tájat szétrombolta. Giedion a városban az individuum és kollektivitás szféráinak találkozási helyét látja, nélkülözhetetlen kölcsönhatások helyét. A szociális és esztétikai szempontok szintézisének kezdetét a szerző szerint az I. J. P. Oud által tervezett rotterdami munkáslakótelep jelentette (1919–20). A mai építészett második lépcsője a város emberibbé tételével foglalkozik. Az egyén és közösség problémáit azonban aggodalommal nézi. Hol van egy nagyvárosban a társadalom magasabb igényű szórakozása vagy élménye a mozi vagy egy futballmérkőzés nézőterének passzív részvételében? A szükséglet, mely az

embert a másik emberrel való kapcsolat megteremtésére hajtja, és lelkesíti — ahogyan a barlangok falainak ábrázolásából leolvasható —, a jégkorszak óta ma is előtér. Az 1951. évi CIAM kongresszus a városközpontokkal foglalkozott. Ennek emberi léptékét hangsúlyozta, ami feltehetően így is valósul meg a perui Chimbótóban (Wiener és Serl építészek) a columbiai Medellinben és az indiai Chandigarhban (Le Corbusier). A demokratikus Görögország (i. e. V. sz.) szeretetteljes gondoskodásához hasonló városközponti tér soha sem ismétlődik meg többé a történelemben. Pedig mily díszes, központi, kellemes tér ez a nép számára. Amerikai utazáson is ez tűnik fel a szerzőnek legelőször: sehol egy tér, ahol tartózkodni lehetne egyszerűen, ahol pihenni, kicsit kikapcsolódni lehetne. A római fórum a görögtől lényegesen különbözött. Giedion azt írja, hogy itt minden összekeveredett — istentisztelet, kereskedelmi élet, bíraskodás, nyilvános élet — szerintünk alig jobban, mint a görögöknél. Ha Róma rendetlen, és a görög Priene feltárt falai rendezek, viszont Athén ismét csak rendetlen. De micsoda két város, az Akropolisszal és a Capitoliummal. Milyen emberi méretű hegyek és milyen könnyű feljutni rájuk, milyen kíváncsot síták, hogy itt aztán igazán a város „szívében” érezze magát az ember.

A középkori városközpontot a szerző tagadja. Pedig a városi központok minden középkori itáliai városnál kimutathatók, és pedig legtöbbször egyházi és világi centrumként, a kettőt összekötő „corso”-val.

A múlt századi eklektikus stílusismételesektől a szerző annyira irtózik, hogy még a szót: stílus — kimondani is retteg. Az építész nem játszhatja a fodrász szerepét, aki a mérnök művét, miután az elkészült, megfésüli, ahogyan arról az USA-ban állandóan panaszkodnak. — A mai építész nemcsak egy épületért érez felelősséget — mondja a szerző —, hanem az élettel szemben is, annak alakításáért. Feltétlenül összefügg ez egy szociális elképzeléssel, az ebből folyó erkölcsi magatartással. Ha tehát a mai feladatokat összesítjük, azok nem jelölhetők a csak formajegyeket feltüntető „stílus”-sal. Hanem azontúl magatartás, mely az élet tudatossá tevéséből áll, nekik Giedion képe lehet igaz a nyugati építészek egy részére vonatkozólag. De nekünk úgy tűnik, hogy álmodás nem akadályozza őket egészen jó vállalkozások véghezvitelében. Ami pedig a stílust illeti, kár annyira a formához kötni, és ha feloldjuk és beleértjük a téralkotást, szerkezeteket, anyagokat stb., amelyek mögött végeredményben egy magatartás is áll, akkor nem kell annyira átkoznunk, vagy kerülnünk.

Mi is egyetértünk viszont a szerzővel a másik szó félrevezető hatásában: a „nemzetközi stílus” valami teljesen a levegőben lógó, aminek nincsenek gyökerei. A mai építészet legfőbb feladata közvetíteni egy új életformát, amely a mi korunkból adódik és amelyet a mai életünk kíván. Giedion szellemes példával, a praehisztórikus kőbaltával bizonyítja (azonos formában és anyagból találtak Kínában, Afrikában és Franciaországban), hogy ily hosszú időszak nem volt többé soha a történelemben, mely ennyire azonos nemzetközi kultúrát képviselt volna.

A képzőművész utáni kíváncságnak külön fejezetet szentel a szerző. Idézi az amerikai Louis Sullivant (1858–1924), akinek „Kindergartenchats” c. könyvét egyik legmélyebbnek mondja, amit valaha építész írt. Sullivan az építész feladatát e két szóban határozta meg benne: az építésznek kell „to interpret and to initiate” (közvetíteni és elképzelnie).

Ezután a tér-elképzelésekkel foglalkozik, elsősorban a térhatároló elemek közül a boltozatokkal; a kupola, keresztboltozat, donga történelmi fejlődése, a barlangtérhez képest fejlődése és a térélmény néhány vonatkozásának futólagos és korántsem teljes vázlata után két érdekes példát említ: a kordobai Mosché, majd a Guarino Guarini által szerkesztett torinói S. Lorenzo kupoláját (1668–1687), melyben az egymást átmetező ívek a lámpás alatti térben fokozzák a végtelen tér látszatát. A két érdekes példa után rögtön Pier Luigi Nervi-nél köt ki, hogy elmondhassa: ma nincs oly boltozat, amit technikailag meg ne lehessen oldani. Ha valaha a boltozás fő problémája a monolitikus súlyos barlangi szer-

kezet feloldása volt és a boltozatok közbeiktatott teherhárító ívekkel egyre könnyedebbé tétele, ez ma a tojás-héj — vasbeton — boltozatokkal elképzelhetetlen könnyedségi fokot ért el. A könnyed szerkezetek hamar áttörték a konzervatív frontot, és sok máris megvalósult: így a Massachusetts Inst. of Techn. auditoriuma (Eero Saarinen), St. Louis, Missouri repülőtér-főépület (Jamasaki ép.), a rangooni, burmai egyetem nagyterme (Reglan Squires), Berliner Bauausstellung (1957), Kongresshaus (Hugh Stubbins), és Le Corbusier ronchamp-i kápolnája. E kettővel részletesebben foglalkozik, mert a lefedés nem a barlang íves mennyezete, hanem konkáv függőboltozat, melynek mélypontja közepén van, innen a határfalak felé emelkedik, mintegy kifelé folytatódik, amit Corbusier még a határfal és a mennyezet közötti vékony fénysávval külön is hangsúlyoz. Ez a belső-külső tér átáramlásának, az idő-tér érzékelés új fogalmazásának kitűnő példája a szerző szerint. Elemzéséből itt csak egy részletet emelünk ki. A kápolna avatásakor megkérdezte a helyieket, tetszett-e a népnek az új épület. A felelet az volt: először 90% ellene volt, most 90% van mellette.

Összefoglalva a gondolatgazdag tanulmányokat, Giedion a következőket emeli ki: az egy lakásos sejtekre épülő település abszurd. A városépítés 4 főfunkciója: a munka, lakás, közlekedés, pihenés, ahogyan azt a CIAM Athénben (1933) lefektette. E négy dolog ma nincs egyensúlyban, sem viszonyuk nem rendezett. Ez a megoldandó fő feladat. Az emberi léptékét hangsúlyozza. A 8 millió városok kibírhatatlank, már most tele vannak megoldhatatlan problémákkal. A több kis település helyes, ez is csak 30 000-es egységekbe szervezeten. És még ezeket is kisebb szomszédsági egységekbe kell szervezni. E kapcsolatok sokféleségéből, elválasztásukból és kapcsolataikból egészen új plasztikus lehetőségek születnek. A tervezőnek mindenesetre a mai művészet birtokában kell lennie, mert csak ez ad számára lehetőséget a helyes viszonyok optikai kifejezéséhez.

Legjobb példaként Hollandiát ajánlja tanulmányozni, ahol Rotterdam mellett J. H. Bahema és az Opboud CIAM-csoport épített 1953-ban egy 130 000 lakosú egységet. — Megadja a legfontosabb városépítési irodalmat, néhány művet kevéssoros jellemzéssel. Ezután Walter Hess aláírásával hozza a kis kötet a „Städtebau” címszót, melynek fogalmazásával nem értünk egyet. Felépítése is különös. Első részében a város-fogalommal, a görög-római várossal foglalkozik, azután túl röviden a közép-korral, majd a barokk építészek városi épületegyüttesével, tereivel, és a század elején átsiklik a modern építészetre alakított építészetre, ezek alkotásaira, alkotás-módjára, főleg a CIAM-ról ír, a Bauhausnál említést sem tesz a magyar csoportról, köztük Moholy Nagy Lászlóról és Breuer Marcellról.

GERŐ LÁSZLÓ

BODROGI TIBOR

ÓCEANIA MŰVÉSZETE A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM NÉPRAJZI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYÉBEN

Képzőművészeti Alap, Budapest 1959. 46 l, 170 tábla

Néprajzi Múzeumunk óceániai gyűjteménye méltán világhírű. Xántus János, Fenichel Sámuel, Bíró Lajos a legelsőkk között voltak, akik a szétszórt szigetvilág népei között tudományos gyűjtő- és megfigyelő munkát végeztek, s a később következő magyar kutatók is jelentős anyaggal gyarapították gyűjteményünket. Bíró Lajos gyűjteményének leíró jegyzékei után (1899, 1901) számottevő tudományos közlés nem jelent meg e gazdag anyagról s így a Képzőművészeti Alap Kiadójának elhatározása, hogy 170 táblával és magyarázó szöveggel közli a művészileg legjelentősebb darabokat, valóban komoly értéket jelent. Bár ez a kiadvány valamivel jobban sikerült, mint a Hopp Múzeum anyagának lehangolóan száraz közzététele, mégis még mindig olyan hiányosságai vannak, amelyek nem méltók sem a közreadott anyaghoz, sem pedig a gondos ismertető szöveghez.

Elsősorban a tárgyak közléséhez, tehát a fénykép-anyaghoz szeretnénk hozzászólni. A fénykép egész felülete — akár csak a festményeké — képi egység, minden négyzetcentimétere — akarva-akaratlan — egyenlőrangúan jelenik meg a szemlélő előtt. Ezt a felületet tehát meg kell komponálni, a fény-árnyék, sík-tér elosztását komolyan kell mérlegelni, hogy a fénykép művészi erővel tudja sugallni azt, amit be kell mutatnia. Az utóbbi évtizedekben művészi fokra művelődött a fényképlátás. Természetesen múzeumi leltár számára készült fényképnél mindez nem fontos, ott elegendő az éles, jellemző oldalról való tárgyfelvétel. De amikor a tárgyak nyilvánvaló vagy rejtett művészi értékeit akarjuk bemutatni, ott már nem elégséges az élesre állított lencse, hanem a jelenséget művésziileg meg kell komponálni. Lássuk a művészi beállítás néhány lehetőségét. Vegyük elsőnek az árnyékvetést. Ez nemcsak a test téri voltát érzékelteti, hanem mintegy megadja a test tömegének sötét mását. A szobornak s árnyékának egybekomponálásából csodás fényképek születhetnek: egyazon felvételen a szobor kétfajta nézetét egyesíthetik. Különösen bámulatosan gazdag lehetőségek adódtak volna erre az áttört óceániai szobroknál, amelyeknél az árnyék művészi megkomponált arabeszkje a háttér gazdag felület-hatásába ágyazta volna bele a tárgyat. Szép lehetőségei adódnak az árnyék művészi felhasználásának többoldali megvilágítás esetén. Az árnyékot be lehet és be kell vonni a tárgy érzelmi hatásának fokozásába is, s hogy erre milyen szükség lett volna a mi műveltségünkől távolos, óceániai művészet bemutatásakor, arról még szó esik alább.

Félreértés ne essék, nem csupán a fénykép művészi megjelenését, a felület megkomponálását kérjük számon, mélyebb értelmű dolgokról lenne itt szó. A művészi fénykép feladata, hogy a tárgyat, legalább jelképesen visszahelyezze abba a környezetbe, amelyben született. A légüres térbe szigetelt felvétel (ilyen a könyv ábráinak nagy része) olyan, mint az összefüggéseiből kiszakított adat. Milyen eszközei lehetőségek a környezet érzékeltetésének? Például az, hogy nem kellett volna néha attól sem félni, hogy egy felvételre nemcsak egy tárgy kerül, hanem 2–3 is, tehát tárgycsoport, amelyet egymásmellé helyezésük, az őket összefűző árnyék is egybefűzne. Kifűnően használhatók semleges háttér helyett a textil és a hánccsananyagok. Kimeríthetetlen lehetőségeket rejt magában az ilyenfajta eljárás, s nemcsak a fénykép felületét gazdagítja, hanem összefüggéseket is sugall a szemlélő számára. Am menjünk még mélyebbre. Nem elég csupán a kép felületét esztétikai értelmű megkomponálása, nem elég még az anyagi műveltség különböző, egymást értelmező formáinak egybekapcsolása sem, hanem valamiképpen utalni kell a tárgyak életére, a társadalmi tudatban betöltött szerepére is. E tekintetben a fényképező művésznak valami olyant kellene művelnie, mint amit paraszti dalaink zongorakíséretével nagy zeneszerzőink tettek. A népdal dallamának érintetlen közlése alá olyan zenei értelmezést adtak a dallamban rejlő ütem és harmónia kibontásával és új értelmű summázásával, amely mintegy visszavarázsolta a hangversenydobogóra a népdal szülőhelyének hangulatát. Ilyenfajta hangulati elemek jelentenek a fénykép-kompozíció legmélyebb művész rétegét. Mindez természetesen a szakember és a fényképezőművész szinte társzerzői együttműködését kívánja meg a felvételekkel.

Sajnos mindabból, amiről eddig beszéltünk, semmit sem kapunk a könyv tábláin. Pedig rengeteg lehetősége lett volna a hangulati érzékeltetésnek is. Imenéhány példa: a tűzfénynél használt maszkok alulról való megvilágítása, a mögöttük szétterülő árnyékkal, vagy elhagyva a kép felületét egésztől kitöltő tárgyfényképezés egyhangú eljárását, néhol pl. a maszkot vagy szobrot a kép felület egyik sarkába lehetett volna helyezni, s hatalmas, szinte ijesztő árnyával érzékeltetni azt a hatást, amit a maszk valóban ki is vált azokból, akik előtt megjelenik.

Hogy mindezek a dolgok nem megvalósíthatatlanok, arra elegendő a sok művészi kiadvány közül talán a pra-

gai Artia kiadványaira utalni, mert ezek célja is azonos a mi Kiadónkéval. Igaz, az Artia kiadványaiban néha öncélúvá, aránytorzítóvá válik az igényes felvétel, de ha összevetjük a mienkével, akkor látjuk, hogy milyen nagyfokú az igénytelenség óceániai könyvünkben. Pedig a magyar fényképezőművészet európai szintű, ezzel szemben a könyv fényképei alig igényesebbek egy-egy jobb, múzeumi leltári felvételnél. Ez nem vonatkozik a szép részletfelvételek legtöbbszörre, amelyek önmagukban kitöltik az egész képfelületet. Bizony inkább szegyenkezhettünk, semmint dicsekedhettünk e bámulatosan szép anyag közlésével. Azt ajánlanók a Kiadónak, hogy új kiadás, vagy idegen nyelvű kiadás esetén fényképezettség újra az anyag nagy részét.

Nem kételkedünk abban, hogy a fényképek eredetileg jobbaktak, mint ahogyan a szemünk elé kerültek. A „nyomdai előkészítés” — amint látjuk — itt is elvégezte a maga hitelrontó munkáját, mégpedig alaposan. Erről mi is szomorú tapasztalatokat szereztünk akkor, amikor Medgyessy Ferencről szóló kis könyvünk fénykép-anyagát úgy láttuk viszont — már kész nyomóducban —, hogy a szobrokat körülnyírták, vagy körülfüjták, más árnyékvetést szerkesztettek hozzájuk stb. Az óceániai művészeti könyvben is ilyen jelenségekkel találkozunk, nem elvéve, hanem sorozatosan. A legtöbb tárgy hátterét lefedték, ezzel megszüntették az árnyék-és téri hatást. A tárgyak testetlenül lebegnek a levegőben. De még ez hagyján ahhoz képest, amikor a természetes vetett árnyékától megfosztott tárgy mögé új árnyékot fújnak vagy festenek. Elképesztő eljárás ez, az árnyékvetés rendszerint valami sterilizált „ideális árnyék”, semmi köze a tárgyhöz. Szinte mulatságos példákát vagy inkább sárnivalókat tudnék a könyvből idézni arra, hogy milyen szervesen szerkesztenek új árnyékot a tárgyak alá, amelyeknek megvilágítása megkövetelné természetes árnyékainak háttéri játékát. A művészi felvételeket nem védi szerzői jog az ilyenfajta hamisítástól? Ha nem védené, akkor a Kiadó kötelessége az, hogy megszüntesse ezt a barbár eljárást, ha pedig a fénykép rossz, csinál-tasson újat, de szűnjék meg már egyszer s mindenkorra a fényképek hasonló „előkészítése”.

Megjegyzések a magyarázó szöveghez. Bodrogi Tibor megbízható vezetőnk a roppant kiterjedésű szigetvilág művészeti jelenségeinek osztályozásakor. Pontosan leíró szövegéből megismerhetjük a stílusok elterjedési területét, jellemvonásait különbségeit s részben ezek társadalmi összefüggéseit. Rokonszenves Bodroginak az a törekvése, hogy szabaduljon a pusztán esztétikai szemlélettől, s a lehetőség szerint mindegyik stílust az azt kitermelő társadalmon belül értesse meg. Szövege igen hasznos lesz azok számára, akik a külső stílusjegyek felismerése alapján tájékozódni akarnak e sokrétű világban. Mi természetesen többet szeretnénk volna ennél, különösen azért, mert néhány mellékmondatból látszik, hogy a szerző sem érezte ezzel befejezettnek feladatát. Kétségtelen, hogy azt a közönséget, amely a könyvet a kezébe veszi, érdeklí mindaz, amit Bodrogi elmond, de úgy érezzük, hogy még sokkalta inkább érdekelnék az alapvető kérdések. Miért formálódik szükségképpen ilyen-né vagy amolyan egy-egy közösség művészete? Mi a művészetnek az életben betöltött szerepe s más hasonló. Ezekre az alapvetően emberi kérdésekre csak utalásokat kapunk. Ezek a szüksézáv utalások nem elegendők ahhoz, hogy az olvasó bele tudja élni magát a miénktől annyira eltérő világba. Pedig remek lehetőségei lettek volna erre a szerzőnek. Bemutathatta volna egy-egy maszk elkészítésének babonásan ceremoniális világát, egy-egy gyógyítási eljárás mágikus szertartását vagy éppenséggel az avatások kinszenvedésekkel s rémekkel telített légkörét. Magunk, olvasmányainkon kívül, Róheim Géza szóbeli leírásaiból ismerjük ezt a világot, és éppen ezért csak sajnálhatjuk, hogy Bodrogi e tekintetben nagyon takarékosan bánt gazdag ismereteivel. Nem tudjuk, nem lett volna-e helyes olyan kérdések felvetése, mint hogy a szobrok nagy összefoglaló formái összefüggnek az emlékezetből való formálás követelményével (ideoplasztikus mintázás), vagy hogy a színezés, az úgynevezett hurokvonalas díszítés, s általában a díszítés a

testfestés mintáit viszi át a szoborra vagy tárgyra. Igen tanulságos lett volna a számunkra már csak üres diszitménynek ható minták eredeti jelentésének megmutatása (Bíró Lajos szövegében sok ilyen utalást találhatunk). Mindez nem csupán az olvasót érdekelte volna, hanem lehetőséget adott volna Bodroginak arra, hogy a stílusjegyeken túl az embereit is megmutassa az alkotásokban. Nem tartjuk e szempontból sikerültnek a fényképek mellé tett kísérőszöveget sem. Ezek szinte a leltári cédulák szenvtelenségével, szárazon ismeretközlő módon sorolják fel az adatokat. Két elírás: 5. lapon Jankó Károly — János helyett, a 3. képen alul nem állkapocs minta látható, hanem madáralak. A szövegről összefoglalóan annyit, hogy Bodrogi Tibor valahogyan nem találta meg a gazdag ismeretanyag élményszerű megformálásának útját, s így inkább adatanyaggal, semmint művészi élménnyel gyarapítja olvasóját.

Még egy rövid megjegyzést szeretnénk fűzni a fellelő kérdésekhez. A könyv tábláinak tanulmányozásakor figyeltünk fel arra, hogy néhány észak-új-guineai tárgy emberábrázolása (pl. 14, 19 tábla), mennyire hasonlít az őskőkorrépgépművelési (Csehszl., késő gravetti műveltség) emberábrázoláshoz (lásd pl. *Efimenko Pervobütn*. Obscs. 1953. 171. 1.). Mindkettőnél hurokvonalas tömbök jelölik a testrészeket. Nyilvánvalóan helytelen lenne Océánia és Morvaország közt bármiféle történeti kapcsolatot feltételezni, nem is beszélve a majd 15 000 éves időbeli különbségről. Mégis, a kettő hasonlósága megdöbbentő. Vagy arról lehet itt szó, hogy az emberábrázolás kezdeti fókán a nagy izomfelületek körvonalait többszörösen megismétlik, s így alakul ki a test ábrázolásának hasonló módja, vagy pedig arról, hogy ez az alakítás mindkét esetben a testfestés-tetoválás maradványa, illetőleg ábrázolása. Hasonló egyezést látunk a könyv 155. tábláján közölt borneói fonott kosár mintája és a honfoglalás-kori végtelen palmettamustra között. Nyilván itt sem lehet szó történeti kapcsolatokról, hanem a háncsszövés technikájából alakulhatott ki a sok változat között olyan, amely távoli területeken egymástól függetlenül is meg rögződött, mint a legalkalmasabb vagy legszebb fonásmód. — Vannak tehát olyan elemek bármelyik világérsz művészetében, amelyek a környezet és társadalom eltérő jellege mellett is hasonlóak, vagy azért, mert közvetlenül tapadnak testünkhöz (tetoválás, testrészek kiemelése), vagy azért, mert a felhasznált anyag és a kézmozgás azonos módon formál meg felületeket. Úgy véljük, hogy egy-egy távoli világérsz művészetének tárgyalásakor nem árt felhívni ilyen közös mozzanatokra a figyelmet, hogy ne csak azt lássuk, ami ott más, ami elválaszt tőlünk, hanem azt is, ami akár emberségünkön keresztül, akár az anyagon s munkán keresztül rokon jelenség.

LÁSZLÓ GYULA

GENTHON ISTVÁN

MAGYARORSZÁG MŰVÉSZETI EMLÉKEI. I. DUNÁNTÚL

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1959.
444 l. és 441 kép.

Az a fokozott felelősség, amelyet művészeti emlékeink iránt érzünk, a mind szélesebb rétegeket mozgósító érdeklődés, amely a jelen és múlt művészeti alkotásairánt megnyilvánul, már önmagában is indokolná a műemlékek számbavételével foglalkozó irodalom fellendülését. De mindezek a — több más jelenségre is kiható — tényezők nem nyújtanak elegendő magyarázatot ahhoz a mind fontosabb szerephez, amelyben kulturális forradalmunkban a művészettel foglalkozó tudományos és ismeretterjesztő irodalom részesül. Ebből nemcsak eredményeink szilárdulását, nemcsak a műveltségi színvonal emelkedését mérhetjük le, hanem ezen túlmutatóan, valami sajátos szenvedélyességet is tapasztalhatunk, amely emberi közelségbe hozza a korábban ósdiinak, idegenszerűnek vélt múltbeli alkotásokat, megszólaltatja a valamikor kevéssé vonzó, nem-ábrázoló művészetet is. Tudományos

topográfiaiak, kis és nagy terjedelmű város- vagy műemlék-monográfiák immár sorozattá bővült kötetei jelzik azt a törekvést, hogy az új igényt kielégíteni igyekezzünk.

Ennek a főleg a legutolsó évtizedben kibontakozó, örömdetes fejlődésnek egyik fontos állomása Genthon István úgynevezett „kis-topográfiajának” új kiadása. Amikor ez a mű 1951-ben első ízben megjelent, és hazánk minden művészeti vagy történelmi szempontból fontos emlékéiről rendkívül sok munkával összegyűjtött adatokat nyújtott lehető tömör fogalmazásban, még a szakemberek sem tudták igazán felmérni, milyen fontos kezdeményezésről van szó. A szerény kiállítású kötet alapján hatalmas terjedelmű nyilvántartás volt, amely fennálló emlékeinkre vonatkozó sokezer nyi adatával már első pillanatban is ráeszméltetett arra a gazdagságra, amivel e téren rendelkezünk. Szükszavúságával, az első kísérlet szükség-szerű egyenetlenségeivel és előforduló pontatlanságaival azonban figyelmeztetett arra is, hogy milyen sok teendő van még hátra. Mindezek azonban — a hiányok és fogyatékosságok, a kevéssé vonzó külső ellenére — sokkal több hívet szereztek nemcsak a műnek, hanem magának a művészet és a műemlék ügyének, semmint ez remélhető volt.

Az azóta eltelt majdnem tíz év alatt a szerző lankadatan kitarással folytatta anyaggyűjtését és ellenőrzését, okult az első kiadás kapcsán felmerült hiányosságokból, és felhasználva a mind sűrűbben megjelenő idevágó munkák eredményeit, olyan teljesen átdolgozott és gazdagított kiadást tudott útra bocsátani, amely alapján véve alig emlékeztet már az elsőre. Megtartva az emlékleírások kívánatos tömörségét, minimálisra csökkentve az értékelések szubjektivitásra csábító lehetőségét, olyan közlési formát alakított ki, amelyben a tárgyalandó mű jellegzetessége élesebben mutatkozik meg, a leírások szerkezeti felépítése szigorúbban követi a maga-felállította logikai rendet. A fokozott ellenőrzést és pontosságot sokszáz helyszíni ellenőrzés támogatja. Az új kiadás nagyobb súlyt fektet az ingó emlékekre is, sőt a hazai gyűjtemények legfontosabb és ezért legszélesebb érdeklődésre számot tartó darabjait is felöleli. Az új kiadásban a feldolgozás időhatárai is bővültek: az emlékek felsorolása általában 1900-ig terjed, és így a historizmus teljes korszaka helyet kapott. Hogy a fokozott ütemben végzett helyszíni szemlék százai, a helytörténeti irodalom örömdetes fellendülése, több mint 60 városképi vizsgálat eredményének figyelembevétele és még sok egyéb, tudományos irodalmunk újabb teljesítményeiből fakadó gazdagodás nemcsak az anyag szaporodásához, hanem kritikai rostálásához, tévedéseinek csökkentéséhez is hozzájárult: nem kell külön hangsúlyoznunk.

Mindezen túl lényeges újítása a feldolgozás módszerének az a bővítés, amit az egyes tételeket követő bibliográfia, valamint a legfontosabb emlékeket bemutató kép-anag jelent. Mindkettő tünete annak a változásnak, amely szemünk előtt folyt és folyik le. Egyfelől a szemléltetés igénye oly általánossá vált, a megtekintés, összehasonlítás szükségessége oly magától értetődő lett, hogy enélkül művészettel foglalkozó munka ma már meg se jelenhet. Másrészt az ismeretterjesztés mélyülését, igényességét, a tudományos munka felé való közeledését érezteti az az igény, amely a tárgyalat műhöz illusztrációján kívül forráshivatkozást is kíván. Ilyképp Genthon az általa gyűjtött, szinte teljesnek mondható bibliográfiai anyagból a legfontosabbakat, főleg a legújabb megjelenéseket kiemelve, az irodalmi források felsorolásával utat mutat az érdeklődés elmélyítésére, az ismeretek bővítésére, sőt a tudományos kutatásra is. Az első kötet szerkezetének ez a kétféle és a fejlődésre oly jellegzetes gazdagodása azt is jelenti, hogy az új Genthon-kötet mintegy leg-szűkebb tudományos leltára hazánk minden művészeti emlékének, előkészítője és bevezetője a nagy tudományos topográfiaiaknak, a tudományos leltárak munkájának. Hogy egyes esetekben vannak-e és hol hiányosságok, cserélendő tételek, bővítendő vagy szűkítendő adatok: ezt a használat fogja majd megmutatni. Ugyanez vonatkozik a képmellékletekre, azzal a megszorítással, hogy a mintegy 440 kép érthetően csak egy töredékét mutatja be a kötetben tárgyalat emlékeknek. Általában a legfontosab-

bakat, mégpedig jól választott fontosakat mutat be, de természetesen itt sok esetlegességgel kellett számolni. Ilyenkor tűnik ki ugyanis, milyen hiányos még mindig fényképanyagunk, hány elavult vagy kezdetleges felvételt kell még használnunk, mily nehéz oly felvétel-sorozatokat összeállítani, ahol nemcsak az anyag, hanem az optikai benyomás változatossága is gyönyörködteti a nézőt. Figyelmeztetés ez a fotodokumentáció, illetve az ezzel foglalkozó gyűjtemények módszeres és nagyobb ütemben folytatandó fejlesztésére, de figyelmeztetés arra is, hogy a képek nyomdai előkészítésénél nagyobb gondal, főleg az ábrázolt mű iránti nagyobb tisztelettel kellene eljárni. Bántó és zavaró retusok itt is bőven vannak, noha el kell ismerni, hogy retusálásra nem egy esetben komoly szükség volt. De a figyelmes szemlélő túlságosan sok bántó fehérséggel kiugró ablakkeretre, párkányra talál, zavaró sötétségű árnyékvetésekre, kínosan éles oszlop-kontúrokra vagy vajatokra. E hibák főleg az építészeti és szobrászati anyag reprodukálásánál tűnnek fel, amelyek e kötetben a képek nagy részét adták.

A feldolgozás módszerének már említett módosítása eredményezte, hogy Genthon korábban egy kötetes topográfiaja immár három kötetre bővült. Elsőként — ez van előttünk — a Dunántúlt tárgyaló kötet jelent meg, és már ez is nagyobb terjedelmű lett, mint a korábbi kiadás egész Magyarországot felölő kötet. Ez helyes is, és szemléltetően tükrözi az elmúlt tíz év fejlődését és munka-eredményeit. Másrészt ez a megnövekedett anyag a maga sajátos tagolásával, és a használatával kapcsolatos igényeivel komoly tipográfiai feladatot elé állította a kiadót. E feladatnak nemcsak gondos és hozzáértő munkával, hanem fejlett fizikával tett eleget. A két hasábsorrendezés a jó arányú tükörben, a betűváltozatok világosanlépcsőződő sorozata, a főszöveg és a bibliográfia elkülönülése nem csak a gyors tájékozódást segítik elő, hanem az esztétikai benyomást is emelik. A kiadó gondosságának ezt az öröndetes eredményét nyomatékosan kell hangsúlyozni. A kötet külső kialakítása már nem vált ki ily meglepődést. A burkoló gerincének szép (jáci) ornamentikája megátalja bármilyen szöveg elhelyezését, ami pedig a kézikönyv megtalálhatóságának egyik fontos kelléke. Az élesen kontrasztos színű címloldal betűinek rajza és elhelyezése szinte idegességet kelt, de mindenképpen ellentétet a kötet tartalmával és tipografizálásával. Még kevésbé helyeselhető az évtizedekkel ezelőtt megjelent hasonló sorozatról átvett embléma szerepeltetése a kötetben és a kötésről alkalmazott fényes és érzékeny papír. Mindezek azonban apróságok és csak arra figyelmeztetnek, hogy e téren is még nagyobb figyelem szükséges.

Az új kiadvány mind szerzői teljesítmény, mind kiadói vállalkozás tekintetében számottevő eredménye művészeti könyvkiadásunknak. Örömmel üdvözljük az új Genthon-sorozat első kötetét, és mielőbbi sikeres befejezést kívánunk szerzőnek és kiadónak egyaránt.

ZÁDOR ANNA

MAGYAR MŰEMLÉKVÉDELLEM. 1949—1959

(Országos Műemléki Felügyelőség Kiadványai I.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1960. 276 l., 313 kép.

A magyar műemlékügy végre elérkezett oda, hogy munkájáról, annak eredményeiről és elveiről, szervezetéről és terveiről teljes kötetben számolhasson be. Ezt az öröndetes eseményt tíz év munkájának összegezése tette aktuálissá, kedvező alkalmat nyújtva arra, hogy a felmerülő kérdések sokoldalú és sokféle megvilágításához nem csak a kiadványt szerkesztő intézmény, hanem a más intézmények hasonló munkát végző szakembereinek tudását és véleményét is összegyűjtse. Ezzel a nyilvánosság elé olyan gazdag áttekintés került, amilyent eddig csak a beavatottak, a kevesek ismerhettek, és ami ennél még fontosabb, végre széles nyilvánosság elé kerültek azok az elvi megfontolások, tudományos módszerek, amelyek alkalmazásával ez a ma már mind szélesebb rétegeket foglalkoztató munka folyik. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy e

módszerek fejlődése, változása határozta meg több mint tíz év műemlékügyét, és kihat a jövőre is. Mostanáig ugyanis fontos kérdések, elgondolkodtató viták és azok eredményei, elméleti megfontolásoknak a gyakorlatba való átültetése vagy az eközben felmerülő nehézségek ritkán kerülhettek elvi síkon közlésre, mert erre hiányzott a megfelelő alkalom és publikálási lehetőség. Többnyire meg kellett elégednünk azzal, hogy e kérdéssel általában foglalkozó, jórészt ismeretterjesztő vagy népszerűsítő munkákban tétessenek közzé e megfontolások eredményei anélkül, hogy a vitát kiváltó kérdések, a gyakorlati megoldást megelőző kutatások és módszerkeresések tudományos kifejtése megtörténhetett volna. Ha semmi más nem nyújtott volna e kötet, mint annak a bemutatását, hogy miért és hogyan történik mindez, amit ma a műemlékvédelem terén látunk, akkor is fontos feladatot teljesített volna, és megalapozta volna minden idevágó jövőbeni kutatás útját.

Hogy a műemlékvédelmi munka hogyan valósítja meg — sokféle próbálkozás után a lehető legmegfelelőbbre kialakított szervezete segítségével — a szocialista társadalom szabta célkitűzéseit, milyen helyet foglal el kulturális forradalmunkban és főleg: milyen szempontból tekinti át e területet a kormányzat, erről az építészeti miniszter tartalmas előszava tájékoztat bevezetesként.

Természetesen e kötet többször és mást is nyújt a fentiekén kívül. Ha szerkezetét a tartalomjegyzék alapján áttekintjük, szembevetjük, hogy az elvi összefoglalásokat nyújtó, nagyobb terjedelmű és hangvételben is komolyabb tanulmányokon kívül (Dercsényi: Tíz év magyar műemlékvédelme, Vargha—Cseh—Tóth: Népi és ipari emlékek védelme, Csemegi: A műemléki dokumentáció szerepe és jelentősége) nagyjában minden, a műemlékkel kapcsolatos kérdés tárgyalásra kerül. Nemcsak az épülettípusok szerinti feldolgozások (Péczy: Középületek helyreállítása, Ferenczy: Kastélyok felhasználása és helyreállítása, Sedlmayr: Műemléki lakóházak helyreállítása, Dümmerling—Détshy—Császár—Kuthy: Egyházi műemlékek helyreállítása, Gerő: Váraink védelme) számolnak be a teljesített munkán túlmenően, az alkalmazott módszerekről, célkitűzésekről és a felmerült problémákról, hanem a műemlékkel mint építészeti alkotással kapcsolatos általános kérdések is sokoldalú feldolgozásra kerülnek (Gerő: Műemlékvédelem és városépítéset, Horler—Komarik: A főváros műemlékvédelme, Párkányi: A műemléki tervezés kérdései), és ezzel magától értetődően nyílik alkalom a többé-kevésbé technológiai kérdések különleges gonddal történő feldolgozására (Szakál: Kő- és faszobrászati helyreállítások, Entz: Falfestmények helyreállítása, Kollár—Ágostházi: A műemléki kivitelezés kérdései). Ha arra gondolunk, mennyire elhanyagolt, figyelemre alig méltatott kérdés volt ez alig néhány évvel ezelőtt, és a dolgozatokban felsorolt munkákból megismerjük, milyen módszeresen, korszerű felkészüléssel közeledik műemlékvédelmünk ehhez a végső fokhoz döntő fontosságú kérdéshez, a megtett út a maga teljes jelentőségében csak akkor ragyog fel előttünk.

De a modern műemlékvédelem oly komplex tudomány, amely áttekint és egyesül több rokon terület anyagával. A néprajzzal, illetve a műszaki emlékekkel való kapcsolatot már korábban érintettük, most csupán a régészettel való mind sokrétűbb kapcsolatra kell rámutatnunk. Ez a kérdés egyelőre csak egyetlen tanulmányban jutott szóhoz (Kozák—Héjj: Műemlékvédelem és régészet), de a sorok között szinte mindegyik tanulmányból kiderül, hogy a kutatások ilyenén gazdagítása — korban, térben, jelentőségben egyaránt — növekedőben van.

A műemléki munkának a fentiekben vázolt sokszempontú áttekintéséhez csatlakoznak azok a beszámolók, amelyek a nélkülözhetetlen segédeszköznek tekinthető gyűjteményekről szólnak. Ide tartozik a műemléki nyilvántartás (Sallay), a műemléki gyűjtemények (Keszegh—né), a műemléki kutatás (Rozványiné és Gergelyffy) és ezek egyúttal azok a területek a műemlékvédelemben, amelyeken — bármilyen sok történet az elmúlt évtizedben — a teendők nagy része még évek munkája lesz. Végül tíz év műemléki irodalmának bibliográfiája zárja be a kötetet.

Mindezzel érzékeltetni kívántuk a feladatokat és kérdéseket sokféleségét és ezáltal a mai műemléki munka összetett voltát. Ennek bemutatására e kötet, amely nemcsak egy teljes évtizedről, de e munka kivirágzása szempontjából döntőnek tekinthető évtizedről számolt be, különösen szerencsés helyzetben volt. Gazdag anyag kínálkozott minden téren, annyi sikerült megoldás, oly sokféle elvégzett munka, hogy szinte érezhető a szerzőknek az az igyekezete: semmit sem elhagyni, de mindent szigorú objektivitással bemutatni. Ez sok tekintetben a kötet javára vált és fokozta az egész mű hivatalos beszámoló jellegét, anélkül, hogy akár komolyságából, akár olvasmányosságából veszített volna. Másrészt ez a sok fény, amelyre ez az összefoglaló kötet visszatekinthetett, alig hagyott lehetőséget a nehézségek és problémák a jelenleginél bátrabb, élesebb bemutatására, nem érzékeltethette, miért váltott ki az elmúlt években egyik-másik műemléki helyreállítás, felhasználás, konzerválás oly sok vitát, nem világíthatta meg, miért örvend ma a középkor oly nagy tiszteletnek, hogy ennek hevében a barokk építészet alkotásai kissé háttérbe szorulnak. Nem kap elegendő indoklást az eklektikus építészeti megnövekedett értékelése, a klasszicizmus és főleg a szecesszió fokozódó háttérbe szorítása. A két világháború közti építészet alkotásaira általában nem is terjed ki a műemlékvédelem, ezek fenntartása, bemutatása és értékelése éppen annyira a jövő feladata, mint ahogyan számos értékes eredmény ellenére valahogyan kirekesztődött a római kori emlékek figyelembevételé, és hiányzik — noha, sajnos, más intézményhez sem tartozik — a szabad téren álló, főleg azonban a lakóterületen kívüli szoboremlékek számbavétele is. Természetes, hogy mindez nem történhetik egyszerre, és minden téren máris előbbre vagyunk a kezdő lépéseknél. Mégis szívesen olvastunk volna tanulmányokat ezekről a témákról, mint már tervbe volt vagy csak periferikus ideartózkodóként kezelt problémákról. Általában kíváncsian lenné, hogy a következő kötetek mindinkább mellőzzék a pusztán adatközlő beszámolókat, és ehelyett bontsák ki mindazokat a kérdéseket, amelyek a helyreállítással, annak módszerével, technológiájával kapcsolatosak. Azaz mind többet szeretnénk megismerni a tudományos és a tervezői belső munkából — még ha az eredmények nem mindig vágnak is egybe a gyakorlati megvalósítással — és kevesebbet a hivatalos beszámoló jellegű írásokból.

Az illusztrációk gazdag sorozata jól egészíti ki a szöveget, bár nem minden esetben van azzal pontosan egybehangolva. Külön kiemelendő a helyreállításra vonatkozó fényképanyag bősége, amellyel az előadás még szemléletesebbé válik, és az ismeretek továbbadása, az alkalmazott eljárások továbbfejlesztése szempontjából is értékes támpontot kapunk.

A kötet tartalmában és kiállításában, szerkesztésében és megírásában méltóan képviseli műemlékvédelmünk legutolsó tíz évének fejlődését, érezteti azt a fontosságot, amelyet országunk életében elfoglal. A gondos és tetszetős kiállításért a kiadót külön dicséret illeti. Viszont a kiadás alacsony példányszáma igen sajnálatos, mert ezzel lehetetlenné válik, hogy a kötet mindenhol elkerüljön, ahol a munka alátámasztására vagy elindítására szolgál. Éppen az első kötetnek kellett volna nagy példányszámú kiadásban megjelennie, a további köteteknél — szükség esetén — lehetett volna szerényebb példányszámot javasolni.

ZÁDOR ANNA

MIKLÓS PÁL

A TUNHUANGI EZER BUDDHA BARLANGTEMPLOMOK

Magyar Helikon, Budapest 1959. 125 l, 32 színes tábla.

A Magyar Helikon szép és komoly feladatot vállalt, amikor Miklós Pál igényes szövegével kiadta a tunhuangi barlangtemplomok válogatott falfestményeit. A magyar

nyagközönséget régóta érdekli a Távol-Kelet és Belső-Ázsia művészete, amelynek felfedezésében és feltárásában többek között Lóczy Lajos és Stein Aurél is nagybecsű munkát végzett. Régészeti kutatásunk pedig különösképpen figyel minden olyan kiadványra, amely erről a területről szól. Tunhuang falfestményeit eddig P. Pelliot fényképes kiadványában tanulmányozhattuk, s most Miklós Pál könyvében színes ízelítőt kapunk belőlük. A kelet-turkesztáni és pandzsikenti falfestmények — akár csak a tunhuangiak — olyan gazdagon örököltik meg számunkra — többek között — a belső-ázsiai nomád viseletet, fegyverformákat, lószerszámokat stb., hogy a hazai népvándorlaskor-kutatás szinte állandóan innen veszi példáit. Ez a néhány bevezető sor egyúttal bizonyos enyhe elmarasztalás is a szerzővel szemben, hogy képeit nem úgy válogatta, hogy többet kaphattunk volna az ottani nomád-ábrázolásokról. Ám tudjuk, hogy a szerzőnek nem ez volt a célja, hanem az, hogy bemutassa a Belső-Ázsia keleti kapujában lejártszódott történeti s művészettörténeti eseményeket. Tunhuang e szempontból a leggazdagabb lelőhely. Az az ősi karavánút ágazik itt ketté, amelynek felkutatásában Stein Aurélnak vannak a legkomolyabb érdemei. Ezeken az utakon már az idősámításunk előtti századokban eljutottak a görög áruk Belső-Ázsiáig, kínai jade-készítmények, selymek pedig Ukrajnáig, nem is szólván a délibb területekről. Az utakon azonban nem csupán kereskedelmi áru áramlott, hanem ezeken történt meg a műveltségek cseréje, egymásbahatása. Rostovcev több dolgozatában mutatta ki a hellén és iráni művészet behatolását Kínába, s köz tudomású, hogy Belső-Ázsia művészete a népvándorlás korában Közép-Európáig jutott el. E kelet–nyugati, illetőleg ellenkező irányú művelődési mozgást keresztezte a délről észak felé hatoló buddhizmus s annak művészete. Így jött létre az a sajátos belső-ázsiai–kínai művészet, amelyről hírt kapunk a Tunhuang könyvben is. Távolról nézve, kevés kép alapján, nehéz lenne felelni arra a kérdésre, hogy a déli-buddhista és a régi kínai művészet ötvözetében mennyiben mutathatók ki belső-ázsiai hagyományok. Ami ebből első pillanatra szembeötlő, az nem művészeti értelmű, hanem viselettörténeti. A nomád adományozók megörökített alakjaira gondolunk, azokra, amelyeket fentebb számon kértünk a szerzőtől, amikor a képalkotás kérdését érintettük.

Miklós Pál alapos történeti felkészültséggel vázolja Tunhuang jelentőségének kialakulását s hanyatlásának okait és a kettő közt lejátszódó életét. Érzékeny művésztörténeti látással elemzi a tunhuangi művészet egymást váltó korszakait. Ismertetését át- és átszővi a képek tartalmát magyarázó legendákkal, s ezzel megteremtí magyarázatainak hangulati hátterét. Nem érezzük feladatunknak, hogy a szépen megírt szövegnek tartalmi kivonatot adjuk, inkább egy-két olyan kérdést vetünk fel, amelyben a szerző megállapításai új szemléleti lehetőségeket adhatnak. Ilyen mindjárt az a megfigyelése, hogy az indiai és kínai művészet külön való fejlődésében milyen komoly szerepet játszott a kétfajta társadalmi tudat. A 78. lapon a következőket olvashatjuk: „A meztelen emberi test mint az emberi szépség hordozója — ahogyan a görögöknél s azóta az európai művészetben mindenkor megtalálható — a harmónia, az arányosság, a szép formák tolmácsolója, a kínai művészt sohasem ragadta meg. Az indiai festészetben ellenben a legfesztelebb közvetlenséggel állítják elének a festők a ruhátlan nőalakokat, férfialakokat, a szobrászatban úgyszintén . . . olyan vélemény is van, hogy a fő ok az éghajlati különbség: Indiában általános a könnyű, sok testrész szabadon hagyó viselet, s ez tükröződik a művészetben is. Ezt a véleményt el kell utasítanunk. Az ok nem az éghajlati különbségben van. Sokkal inkább a társadalom szerkezetében, történeti jellegzetességében s az ezek kereteiben kialakult erkölcsi, világnézeti rendszerekben.” Ezek után tömören kifejti a szerző a kínai patriarchális rend konfucianus etikáját, a két nem közötti érintkezés rideg és szenvtelen világát. Ezzel szemben az érzékiség az indiai vallás szerves része lett, s így elburjánzása a templomi művészetben szinte hogy követelmény volt. Nézzük meg kissé közelebbről ezt az érdekes felfogást. Ne időz-

zünk most annál a megállapításnál, hogy a mezítelen emberi test szépsége a görögök óta mintegy kánonja lett volna az európai művészetnek. Ismerjük azt aényt, hogy Bizáncban, a románkorbán s a gótikában csak lapangott ez a kánon, s csak akkor elevenedett fel napjainkig tartó erővel, amikor az európai művészet tudatosan kapcsolódott bele nagy déli elődjének, a görög művészetnek hagyományába. Ezt azért tartottuk szükségesnek megemlíteni, mert éppen pl. a gótika társadalmi-vallási világa magyarázza meg, hogy e művészet alapjában véve miért rokona a kínai művészet világnak, anélkül, hogy bármi közvetlen történeti összefüggés lenne közöttük. Elhagyva tehát a szerzőnek az európai művészetről adott, túlságosan summázott vázlatát, úgy tűnik, hogy az indiai és kínai művészet kettősségét valóban az általa felhozott szemléleti különbség érteti meg velünk. Az egyik — az indiai — a test szépségének ünneplése, a másik — a kínai — a test érzékiségének a vonal személytelen játékával való letagadása. Az egyiknél a vonal a testhez tapad s még a buddhista emberábrázolás kánonjain is átizzik a test érzéki élete, a másiknál a testen, de a testtől szinte független vonaljátékban valósul meg. Az előbbinál a lepel a test még érettebb sugallását szolgálja, az utóbbinál a lepel valóban leplez, hullámozó vonalainak zeneisége szinte feledteti az alatta levő testet. Természetes, hogy mindez nemcsak a művészetben volt így, hanem a művészet a valóságot leste meg. A könnyű szövetű, lenge indiai viselet alól áttűz a test formavilága, a nehezebb, tömöttebb kínai anyagok a testet saját redőződésükkel fedik, s e a redőződés nem tapad rá a testre, hanem felette az anyag természete szerint hajlik, gyűrődik vagy esik hosszú vonalakban. Éppen ezt tekintve nem merném olyan egyszerűen tagadni a földrajzi környezet szerepét, mint a szerző. Hiszen nyilvánvaló, hogy a művész a szemébe idegződött látvány elemeiből alkot, de meg a szemlélő tudata is szinte megköveteli a megszokottat a képekben is. Nagyobb földrajzi térségeket átfogó szemléletünk nyilván mutatja, hogy a hidegebb északról a melegebb dél felé tartva, miként válik a viselet egyre könnyebb anyagúvá s miként közeledik egyre inkább a mezítelenség felé. A társadalmi tudat formáinak megjelenését nagyon is erősen meghatározza a környezet; nem a tartalomról van szó, hanem a formába-öntés mikéntjéről. Erre éppen a legkitűnőbb példa India és Kína buddhista művészete, amely tartalmában alig színeződik mássá, megjelenése azonban élesen elüt egymástól. Így tehát nyilvánvaló, hogy az indiai és kínai társadalmi különbségei mellett a vonalműveltség kettős fejlődésében a délibb és északibb vidékek öltözködésének, a mindennapi megszokott látványinak is szerepe van. Kissé tovább időzve e távlatok között, talán azt is jobban megérthetjük, hogy miként fejlődik ki Indiában az érzéki vonal művészete, Kínában pedig inkább a diszító-lendületű vonal. Más az emberi test izületekre épülő hajlékonysága, s ismét más a szövet redőinek lejtése. Az egyik erősen térbeli, azzá teszi a térben egymásbahajló formák körvonalának követése, a másik inkább síkbeli s hosszban lendülő, majd megtorpanó, gyűrődő vonaljátéka alapjában véve más természetű, mint az előbbi. Ha szemünk elidőz az ajantai barlangok festményein — amelyek a szerző szerint is a tunhuangiak előzményei —, akkor megfigyelhetjük az emberi test körvonalának finomlejtésű rajzolásakor az ecsetet tartó ujjaknak és a csuklónak mozgását. Ezzel szemben a tunhuangi ruhás alakok rajzain inkább a könyökből mozgott kéz jegyeire ismerünk, mint ahogyan később is az ecset merőleges tartása miatt a kínai mesterek inkább a könyökből rajzolnak, semmint újból és csuklóból. A két-fajta művészi megjelenítés tehát mintegy megteremtette magának a megfelelő festés-módot, amely azután visszahatott a vonal életére is. Nézzük meg kissé közelebbről ezt a kérdést is. Ha szemügyre vesszük a tunhuangi könyv IX. tábláját, a korai (Vej-kori) lovász és lova alakját, akkor azt kell látnunk, hogy a könnyedén ívelő vonal mintegy átsuhan az izületeken, s így a megjelenítés egészének hatása inkább a diszító jelleg felé tart. Ezzel szemben az ajantai s a későbbi indiai művészet sohasem ismeri az ilyenfajta vonalat: még a buddhista emberábrázolás törvényyszerűsége is mindig átüt a test köz-

vetlen s gazdag szemléletének, mozgástörvényeinek élménye. A vonal ilyenfajta alakulására a fentiekben kívülről nyilván az ecset tartása s mozgásának előbb leírt jellegzetességei is hatással voltak. Ezzel a néhány megjegyzéssel nem szeretnők túlságosan egyszerűsíteni a kínai és indiai művészet különálló útjának magyarázatát, inkább csak arra mutattunk rá, hogy a magyarázatkor ilyenfajta mozzanatokra is figyelniünk kell.

Miklós Pál szépen megírt könyvén mindenütt áttűz a személyes élmény, a Tunhuangban töltött idők emlékezete. Sajnos, a színes képanyag túlságosan elmosódott ahhoz, hogy a szöveg sodrása a képek láttán a szemlélőt is magával ragadja. A pontatlan nyomás s az ennek következtében elmosódó rajz kellemetlenül rontja le a képek hatását. Kass János a kínai művészettel való azonosulás fokán rajzolta át a szöveggépeket, igen szépen és lendületesen. Kár, hogy a szövegben nem találunk utalásokat (tábla- és képszámokat), amelyekkel egy-egy kérdés megvilágításakor közvetlenül a képekhez tudnánk kapcsolódni. Azt is sajnáljuk, hogy a szerző nem közölt legalább néhány képet a szobrokról is, bár ezeket nem tartja egyenlő rangúnak a festményekkel. Nem ártott volna egy-egy sziklabarlang belsejének együttes képét látnunk, hogy az építészet, szobor és festmény egymást kiegészítő hangulatából legalább ízelítőt kapjunk. E néhány, elmarasztaló megjegyzésünk korántsem jelenti azt, hogy ne üdvözlőnk örömmel Miklós Pál szép könyvét. Közelebb kerültünk vele a Távol-Kelet csodáival való művészetéhez.

I. ÁSZLÓ GYULA

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО ПЯНДЖИКЕНТА

A RÉGI PJANDZSIKENT SZOBRA SZATA ÉS FESTÉSZETE Szerk. A. M. Belenickij és B. B. Pjotrowszkij.

A Szovjet Tudományos Akadémia Kiadója, Moszkva 1959. 190 l, 50 tábla.

E tanulmánykötet a közép-ázsiai Pjandzsikent művészeti emlékeiről szóló első nagyobb kiadványnak* a folytatása, és az 1952–1954 között feltárt emlékeket ismerteti. A Tadzsik Régészeti Expedíciót abban az időben még a pjanzsikenti kutatások alapját megvető A. Ju. Jakubovszkij és M. M. Djakonov, Közép-Ázsia művésztörténetének e két kiemelkedő szakértője vezette. Korai haláluk megakadályozta őket az újonnan feltárt anyag publikálásában.

Az eddig közzétett pjanzsikenti műemlékek máris jelentősen megváltoztatták a terület koraközépkori művészetéről alkotott eddigi nézetünket. Já feltárt emlékek — elsősorban is a falfestmények — elentőségét világszerte felismerték, és a külföldi szakirodalom is egyre nagyobb figyelmet szentel ezeknek.

Az újabb ásatások eredményei főleg a város pontosabb datálását teszik lehetővé. Míg eddig a város egyrétegűnek, VII–VIII. századnak látszott, most kiderült, hogy e felső réteg alatt egy korábbi VI. századi réteg van még, melyet jellegzetes architektúráis részletek és egyéb emlékek képviselnek.

Ugyanakkor az éremleletek arra mutatnak, hogy jól lehet a város pusztulása kétségtelenül a VIII. század húszas éveiben végbement arab foglalással függ össze, a város mégsem ekkor néptelenedett el teljesen, mint ahogy eddig vélték. A hatvanas évekből származó sok arab pénz azt bizonyítja, hogy még a VIII. század második felében is laktak a városban. Emellett a helyi kultúra nem mutat nagyobb változást, arab hatást.

A. M. Belenickij tanulmányában az újabb művészeti emlékeket ismerteti. 1952–1954 között főleg a város belterületének keleti részén levő (III. és VI. számú) két nagy lakóépületkomplexumban folytatták tovább az ásatásokat és mintegy ötven helyiséget tártak fel.

*Живопись древнего Пянджикента. Ismertetést ld. a Művészettörténeti Értesítő VI. évf. 4. számában (1957), 324. l.

Újabb falfestményeket szinte kizárólag csak a VI. objektumban találtak, mely egy nagy lakóház volt. Fel-tárást 1951-ben kezdték meg, de máig sem fejezték be teljesen. Alaprajzát nagyrészt már sikerült tisztázni. Meg-állapítható, hogy a lakóház emeletes volt, de az emeletből csak töredékek maradtak. A földszinten több díszterm volt, melyekhez kisebb termek és folyosók csatlakoztak. A dísztermek alaprajza arra mutat, hogy ezekben ünnepi fogadásokat és lakomákat tarthattak.

Az 1951 után talált falfestmények töredékes és hiányos volta miatt nem lehet megállapítani, hogy ezek összefüggő kompozíciót képeztek-e az épületben, vagy különálló jelenetek voltak csak. Emiatt a szerzők maguk is előzetes kísérletnek tartják még az egyes falfestmények tartalmára vonatkozó magyarázataikat is. A korábbi falfestményekhez hasonlóan a lakóház festményeit sem lehet tartalmuk alapján élesen elválasztani világi vagy valami-lyen vallási kultusszal összefüggő képekre, mert a két témakör sokszor szorosan összefonódik egymással egy-egy képen. Megállapítható viszont, hogy az inkább világi jel-legű falfestményeken két rendkívül kedvelt téma van: csatajelenetek és lakomák. Ezeket zenészek és táncosok ábrázolása egészíti ki. E két fő téma a későbbi évszázá-dokban is kedvelt maradt Közép-Ázsiában; feltűnő viszont, hogy egyetlen vadászjelenetet sem találtak még, ami oly jellemző volt a középkori keleti művé-szetre.

Továbbra is homályos marad, hogy Pjandzsikent lakossága között melyik vallásnak volt uralkodó szerepe ebben az időben. Az egyes mitologikus témájú falfest-ményekhez több nagy vallás ikonográfiájában is találhatunk magyarázatot. Egyik 1953-ban talált falfestményen pél-dául nart-játékot, a Közép-Ázsiában kedvelt kockajáté-kot játszó nimbuszos alakok vannak ábrázolva. Ez a téma a buddhista művészetben ismert, és egy dzsataka-történetet, Buddha életéről szóló legendát ábrázol. Aná-lógiáját Indiában, az adzsantai barlangfestményen találjuk meg. Nem került elő azonban még Pjandzsikent-ben egyetlen Buddha-ábrázolás sem vagy olyan falfest-mény, amely kizárólag egy vallás, a buddhizmus, zoro-asztrianizmus, kereszténység vagy a manicheizmus iko-nográfiája alapján teljesen megmagyarázható lenne.

Belenickij ennek ellenére sem tartja valószínűnek, hogy valamilyen helyi, pogány kultusz lett volna uralkodó itt, bár a korai arab történelmi művek szerzői említést tesznek az itteni bálványimádásról, kínai források pedig ősök templomairól és egyes bálványszobrokról szólnak. E tudósítások jellege azonban olyan, hogy a pjan-dzsikenti festményeket nem lehet velük kapcsolatba hozni és azon-kívül bármelyik vallásra is vonatkoztathatók. Az eddigi adatok tehát még korántsem elegendők a pjan-dzsikenti vallási kultuszok bonyolult kérdésének megfjtéséhez.

A legtöbb falfestmény a VI. objektum 50 négyzet-méteres alapterületű 1. terméből került elő. Valószínűleg a déli falon lehetett a fő képsorozat: ennek közepe nagyon töredékes, a középső alaknak csak a ruhájából maradtak részletek. Ettől balra sikerült teljesen meghatározni a kompozíciót: egy hárfázó nő fordul a trón felé, majd három páncélos gyalogos következik, akik közül kettő párharcot vív egymással. Közöttük egy zászlóvivő van, kisebb nagyságban ábrázolva. A tróntól jobbra egy meg-fejtetlen jelenet van: kapu előtt egy ember fut át, lábai előtt bika van; balra egy lovas, jobbra két gyalogos látható még. Távolságban valószínűleg egy újabb jelenet kezdődött, de ebből csak egy harcos alakja maradt meg. A keleti falon levő festmények majdnem teljesen elpusztultak. Az északi fal egyik oldalán páncélos lovasok és egy kétkerekű kocsi láthatók. Ez az első kocsiábrázolás Szogdianából. A fal másik oldalán sátrak alatt ülő lako-mázók vannak, majd a szélen egy trónuson ülő koronás férfi, kezében csészével. A nyugati falon valószínűleg az északihoz hasonló jelenet lehetett, de csak egy sokalakos harci jelenet rekonstruálható többé-kevésbé. E falfest-mények mind a terem falának alsó részén voltak. Felettük még egy képsorozat volt, de ebből jóformán semmi sem maradt.

Belenickij kísérletet tesz az egyes falfestmények részle-teinek értelmezésére, több analógiát is talál, de sajnos

ezek nem elegendők az egész kompozíció magyarázatához és teljesen hipotetikusak még. A párharci jelenethez pél-dául az Ermitázs egyik szasszanida kori fémtálgján talált párhuzamot. A bikaábrázolással kapcsolatban kifejti, hogy a régi Szogdianában a bikaimádát összefüggött a holdkultusszal és lehetséges, hogy a festmény is erre utal. A legmegnyugtatóbb még a király alakjával kapcsolatos magyarázata: egy madár viszi a királyhoz a hatalom szimbólumait. Ehhez már a hellenisztikus és párthus művészetben is találni párhuzamot.

A 8. helyiségben szintén olyan képrészlet maradt fenn, melyet nem lehet biztosan értelmezni: az északi falon egy kék színnel megfestett, robosztus, övig meztelen, ülő alak van, mellén csörgőkkel. Tőle jobbra három díszes ruhájú nő térdel, kezükben különféle tárgyakkal, feltehe-tőleg ajándékokkal. Egyes ruharészletek afganisztáni és kelet-turkesztáni festményekkel mutatnak rokonságot. Belenickij a kék színű alakban a dionysosi körhöz vissza-nyúló démonfejedelmet vél látni.

A 13. helyiség festményei több szempontból is fonto-sak. Itt kerültek elő első ízben nagyobb részletek a máso-dik képsorból. Az egyik jelenet analógiája szamarkandi falfestmények között található meg. Úgy látszik, Szogdi-ana művészeti központja Szamarkand volt, mely erősen hatott Pjandzsikentre. Fordított irányú hatásra semmi adat sincs eddig. A teremben levő alsó képsorban epizódok vannak megelevenítve, melyekben ugyanazok az alakok fordulnak elő többször. Itt volt többek közt a már emlí-tett nart-játékot ábrázoló festmény is. Egy másik jelenet azért érdekes, mert hátterében egy kis várszerű épület van ábrázolva, ami a szogd vártípus rekonstruálásához nyújt értékes adatot.

A 26. helyiség déli falán középen egy nimbuszos női alak van, kezében a nap és a hold szimbólumaival el-látott két koronggal. Belenickij ezt a képet az indiai napisten-ábrázolásokon és a Mithra-kultusz képein át a nyugat-ázsiai asztrológiai kultuszokhoz vezeti vissza.

Szobrászati emlékeket 1951-ben találtak először Pjandzsikentben. Ezek mind a templomokban voltak, lakóházból még nem került elő szobor. A második temp-lom padlózatán sok szobortöredék volt szétszóródva, melyek részben embereket, részben fantasztikus lényeket, főleg sárkányokat ábrázoló szobrokból maradtak. A kerek szobrok közül kiemelkedik egy agyag fejtöredék és három nagyobb töredék, melyeken ruha- és övrészletek vehetők ki. A csarnokban egy nyolc méter hosszú, színes relief-sorozat is volt fantasztikus vízi jelenettel, mely való-szerűleg a Zeravsan-folyó kultikus tiszteletét mutatja be: hullámok között fantasztikus lények, halak, emberi vagy emberszerű alakok vannak. Egyikük áldozati állatot visz a folyó istenének. Hasonló jellegű ábrázolások az indiai és kelet-turkesztáni művészetben is ismertek. A folyó kul-tikus tisztelete különösen érthető volt Szogdianában, ahol aránylag szűkösen volt víz.

Érdekes, hogy a pjan-dzsikenti szobrok tematikája erő-sen eltér a falfestményekétől, és a szobrok valamivel korábbiak is azoknál, valószínűleg még a VI. században készültek. A szobrok indiai és afganisztáni párhuzamai nem későbbiek a IV–V. századnál. Egyes szobrok még a késő-hellenisztikus művészet utóhatását mutatják.

A fafaragásos emlékek száma egyelőre még igen kevés. Ez elsősorban annak tulajdonítható, hogy a talaj rend-kívül kedvezőtlen volt számukra és így jóformán csak a leégett házakban maradtak meg egyes elszenesedett töre-dékek. Egy fa-relief oroszlánál vívott harci jelenetet ábrázol. Három fafaragványt is találtak, melyek táncos-nőket ábrázolnak háromnegyedes nagyságban. Ezek a VII–VIII. századból valók és majdnem teljesen kerek szobrok, csak a hátoldalukon van egy-egy keskeny fara-gatlan sáv hagyva. Mesteri faragásuk régi helyi tradícióra mutat. Arab-kori írók szerint tömegesen voltak Szogdi-ában ilyen szobrok és fafaragások.

Míg a pjan-dzsikenti agyagszobrokhoz még nem sike-rült a helyi falfestményeken párhuzamokat találni, addig a fafaragásoknál más a helyzet. A táncosnőket ábrázoló szobrok készítői ugyanazt az előképet követték, mint a festők, és a VI. lakóépület festményein több párhuzam található ezekhez.

V. L. Voronyina a pjandzsikenti építészeti díszítm-
nyeket dolgozta fel tanulmányában. A festett ornamen-
tális díszítés alárendelt szerepű volt a tematikus falfest-
mények mellett, és főleg panelekre és szegélydíszekre kor-
látozódott. Csak a VI/29 helyiség volt kivétel, melynek
teljes falfelülete ornamentális díszítésű volt. A falak
díszítésénél alkalmazott geometrikus motívumok igen
egyszerűek, alighogy kialakulnak látszanak, a növényi
motívumok azonban rendkívül stilizáltak és érettek. Sok
motívum egészen sajátos, csak Pjandzsikentben fordul
elő, másokhoz a Bokhara melletti Varahsában, Kelet-
Turkesztánban, valamint párthus- és szasszanida-kori
iráni emlékeken találhatunk párhuzamokat.

A fafaragásokból először sikerült rekonstruálni a
VII – VIII. századi közép-ázsiai oszloprendet. Az oszlopfő
a korinthusi oszlopfő átalakított változatának látszik.
A hellenisztikus minták valószínűleg Baktriából jutottak
ide.

Egyéb fafaragások is maradtak fenn gerendákból,
frizekből, ajtókeretektől és bútorokból. Voronyina rész-
letesen elemzi a felhasznált díszítőmotívumokat is. A ki-
vitelező mesterek helybeliek lehettek, és egy központi
szög iskolá külön, önálló ágát alkothatták. A Zeravszán-
völgyi ornamentális művészet nagy hatással volt Közép-
Ázsia későbbi művészetére. A tadzsik népi ornamentika
szinte napjainkig a szög hagyományokon alapult.

A kötet utolsó tanulmányában P. I. Kosztrov a pjand-
zsikenti festészeti és szobrászati emlékek konzerválásának
és rekonstruálásának kérdéseit és eredményeit ismerteti.

FERENCZY LÁSZLÓ

GYÖRFFY GYÖRGY

TANULMÁNYOK A MAGYAR ÁLLAM EREDETÉ- RŐL

Akadémiai Kiadó, Budapest 1959. 168 l., 36 kép.

A Művészettörténeti Értesítő szűkreszabott terjedel-
mének korlátain belül ritkán foglalkozhat a társudomá-
nyok újabb eredményeivel. Jobbára csak azokkal, ame-
lyek eredményeik révén a művészettörténet területét
közlebből érdeklik. Ilyen Györffy György most meg-
jelent munkája, mely két korábbi, periodikákban közlé-
tett tanulmány csekély változtatásokkal való újrayom-
tatása. „Kurszán és Kurszán vára” a Budapesti régiségei-
ben jelent meg (1955. XVI. kötet), s ezzel a folyóirat
hasábjain már foglalkoztunk. A másik tanulmányt pedig
a Századok 1958. évi köteteiben, „A magyar nemzetségtől
a vármegyéig, a törzstől az orszáig” címmel közölték.
Ez utóbbi eredményeit szeretnénk művészettörténeti
szempontból bemutatni.

Mindkét tanulmányt közös kötetbe ötvözi össze az az
azonos gondolat, hogy a nemzetségi, törzsi keretben élő
honfoglalók miként szerveződnek át feudális állammá.
A közös fő probléma: mit őriznek meg magukkal hozott
társadalmi rendjükből és ez hogyan segíti, akadályozza
az állam alakulását, miként épül be a feudális államba.
A marxizmusból ismert törvényszerű fejlődési meneten
túl Györffy tehát azt mutatja be, ami ebben a fejlődésben
közös és sajátos. Tanulmánya így izgalmas olvasmá-
nyává válik a honfoglalás utáni évszázadok történetével
foglalkozó szakember és laikus érdeklődő számára egy-
aránt.

Igen kiterjedt nyelvészeti, régészeti, történeti érvek-
kel és nem utolsósorban társadalomtörténeti megfigyelé-
sekkel alátámasztott feltevése szerint a honfoglalók
bomlófélben levő nemzetségi, törzsi szervezetét a meg-
település utáni évszázad történeti fejlődése, még inkább
I. István király külső segítséggel végrehajtott gyökere-
s reformja fejlesztte feudális államszervezetté. Ennek során
a hét úr (törzsfő) országából egyetlen király kezébe
összpontosított hatalmú állam alakul. A nemzetségi
szállásterületek megszabták az új állam gazdasági, admi-
nisztratív szervezetét oly módon, hogy vármegyékké ala-
kultak át.

Az erőszakkal végrehajtott reform során a nemzetség
birtokában levő területek mintegy kétharmada kisajáti-

tással a központi hatalom birtokába került, (felerészben
mint királyi uradalom, felerészben mint várbirtok) s csak
a maradék felett rendelkezett a nemzetség. A fejlődésnek
ez a rajza három vármegye alakulásából vett példákkal
rendkívül meggyőzően hat, mégis az a véleményünk,
hogy teljes értékűvé akkor fog válni, ha az összes vár-
megyék – természetesen ahol lehetséges a nemzetségi
birtokhelyzet rekonstrukciója – alakulásának, birtok-
viszonyainak feldolgozása után korrigálhatja vagy erő-
sítheti meg a szerző teóriáját.

Kimutatja azt is, hogy a király – herceg kettősségében
az ősi nomád, közelebből a kazár kettős vezetés elve él
tovább. Ebben a konstrukcióban a vezér, a dux a katonai
erő birtokosa, aki elsősorban a határ védelmére, a harcban
előjárásra kényszerített, csatlakozott népelemeket támasz-
kodik. A fentebb mondottak értelmében a ducatus terü-
lete nem összefüggő része az országnak, hanem elsősorban
a kabarok szállásterületét foglalja magába.

Ez a kérdés már igen közelről érinti a magyar művé-
szet megindulásának egyik legfontosabb problémáját,
vagyis, hogy a keleten megismert késő szasszanida stílusú
fémművészet a magyarság új hazájában is folytatta-e,
vagy pedig kereskedelmi úton jutott hozzá. Felmerül az
a kérdés is, hogy az egész honfoglaló magyarság vagy
annak csak egy vagy több törzse, esetleg etnikuma hor-
dozza-e a stílust, melyhez a tarsolylemmez kör művészetileg
is oly magas fokon álló darabjai tartoznak. Györffy tör-
téneti, nyelvészeti érvekkel azt bizonyítja – s ezt a lelet-
statistika is támogatja –, hogy a szasszanida birodalom-
ból kivált kálizok – a kabarok egyik törzse –, akik a
kazárok iparosrétegének is jelentékeny részét adták,
készítik e pazar fémműveket. Ezzel a jól alátámasztott
feltevéssel megdől az a különben sok érveléssel ellenkező
álláspont is, mely e gazdag fémművességnek nemcsak
eredetét, de honfoglalás utáni fejlődését is a Kárpátoktól
keletről képzelt el. Györffy gondolatmenetét annál szíve-
sebben fogadjuk el, mert felületesebb összevetések alap-
ján nekünk is az volt a véleményünk, hogy e stílus hordo-
zója a kabar törzs (Magyarországi művészet története I.
k. 12. l.), amit így bizonyítottunk látunk.

Felettebb valószínű az a feltevés is, hogy a honfoglaló
magyarság anyagi kultúrája lényegesen gazdagabb,
illetve sokrétebb volt, mint azt a régészeti leletek alapján
meghatározták. A honfoglalóknak ítélt leletanyag első-
sorban a katonai kíséretet alkotó harcos réteghez kap-
csolható, s távolról sem képviseli a magyarság egészének
anyagi kultúráját. Györffy arra gondol, hogy a késő
avarnak tartott bőséges leletanyag közelebb áll a magyar-
sághoz, mint azt eddig vélték. Ez a feltevés László Gyulá-
nak, az avar és magyar társadalom egyesítésének rokon-
ságát elemző szép könyve alapján összevágónak látszik.
Meg kell azonban említeni, hogy Györffy tanulmányának
ezt a részét, első megjelenésekor is, régészeink kritikusan
fogadták, még ha a rövid idő alatt, írott reflexiókról
nincs is tudomásunk.

A főbb eredmények mellett a részletkérdéseket is új
megvilágításba helyezi a tanulmány. Megkockáztatja azt
a feltevést, hogy a korona alsó része, melyet Géza kapott
Bizáncból, a herceg jelvénye volt, s a ducatussal öröklő-
dött tovább. Sőt még azt is felveti, hogy az Árpádok
két címere (a sávós és a kettős kereszt) közül az utóbbi
vajon nem a koronán is látható bizánci patricius kereszt-
ből fejlődött-e? Így újra vitássá válik az István-féle kirá-
lyi és a Géza-féle hercegi korona egyesítésének időpontja,
amit az elmúlt évtizedekben Moravcsik Gyula megállá-
pításaira támaszkodva III. Béla uralkodására szoktunk
tenni. Györffy számos és megfontolandó érveléssel sorakoztat
fel annak valószínűsítésére, hogy a két korona egyesítése
aligha történhetett III. Béla korában, valószínűbb, hogy
már Kálmán uralkodása alatt megtörtént.

Végül új és fontos, amit a nagyszentmiklósi kincsről
mond. A kincs feliratainak egyikén szereplő Bojla ispán
névű őrző falut sikerült nem is messze a lelőhelytől, a
középkori Krassó megyében Fehértéplom táján fel-
fedezni. Ez a falu a kincset készítő nemzetség fő egy-
kori birtokának egyetlen helynévi emléke. Részletesen
elemzi, elsősorban a magyarság totemisztikus hagyomá-
nyából kiindulva, a nagyszentmiklósi lelet ikonográfiáját,

s arra a megállapításra jut, hogy amit a honfoglaló társadalomról történeti alapon e tanulmányban fejteget, azt képmű és írásban szemlélteti ez a páratlanul gazdag aranylelet. Készítőit ugyancsak a kazár művészek körében véli felismerni, akik véleménye szerint már hazánkban alkották e műremekeket. Ez a feltevés is erős bizonyítékot kapott Csallány Dezsőnek a honfoglaláskori korongokról írt tanulmányában, különösen az újabb leletek és a nagyszentmiklósi kincs szoros kapcsolata révén.

E rövid ismertetés csak az eredmények száraz kivonatára s néhány reflexióra korlátozta magát, de ebből is kitűnik, hogy Györffy tanulmánya igen közelről érint bennünket, és problémagazdagságával jelentős segítséget ad a magyar művészettörténet kérdéseinek megoldásához.

DERCSÉNYI DEZSŐ

Z. SWIECHOWSKI, J. ZACHWATOWICZ

L'ARCHITECTURE CISTERCIENNE EN POLOGNE ET SES LIENS AVEC LA FRANCE

Biuletyn Historii Sztuki, XX. 1958. 139—173. l., 60 kép

A XIX. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszusra készült tanulmány több vonatkozásban foglalkozik a belpátfalvi templommal, a tárgyalat lengyel anyag pedig sok szempontból analóg a magyarral, ezért részletesebben ismertetjük.

Harmincra rúg a ciszterci alapítások száma a XIII. századi Lengyelországban. Ez a szám nem kicsiny a fiatal királyság népsűrűségét és gazdasági erejét tekintve. Nem sokkal múlja felül ez a hasonló korú magyarországi apátságok számát, amely szintén húszon felül volt ebben az időben. Az alapítások azonban nemcsak számbelileg állnak közel a magyarországiakhoz, hanem időbeli megoszlásuk is nagyjából megegyezik. A XII. század negyvenes éveiben, mikor — még Szent Bernát, a nagy clairvaux-i apát életében — Magyarországon II. Géza az első ciszterci apátságot, Cikádort alapítja, abban az évtizedben települnek az első lengyelországi monostorok is (Jędrzejów, Łąd, Łęko). A második keresztes hadjárat sikertelensége és Barbarossa Frigyes politikája által megakasztott fejlődés harminc éves szünet után a hetvenes és nyolcvanas években folytatódik ugyanakkor, mikor nálunk III. Béla nagyszabású betelepítési akciója végbe megy. Ekkor alapítanak Lengyelországban építészeti szempontból olyan rendkívül fontos kolostorokat, mint Koprzywnica, Sulejów, Kolbacz, Oliwa és Lubiąż. A többi szerzetesház aztán legnagyobbbrészt 1210 és 1240 között települ, amint ahogy a XIII. század első harmada a magyarországi apátságok számát is megkétszerezi.

Az öt nagy francia anyaapátság közül a morimondiból kirajzott szerzetesek töltik meg Közép- és Kelet-Európa monostorait. A lengyelországi apátságok is néhány észak-pomerániai kivételtől eltekintve mind Morimond leszármazottai. Míg Nyugat-Lengyelországba a németországi apátságok közvetítésével jutnak el a morimondi szerzetesek, Dél-Lengyelország monostorai közvetlenül onnan települnek. Mint ismeretes, Magyarország szerzetesházai — az egészen késői példáktól eltekintve — nem tartoznak bele Morimond fiáinak kelet-európai rendszerébe, hisz legnagyobbbrészt Clairvaux-ból származnak, kivételképpen azonban mégis akadnak — leginkább határmenti — apátságaink, melyeket a szomszédos országok Morimondból származó szerzeteseivel népesítenek be. Így a hazánkkal határos Dél-Lengyelországból küldi el szerzeteseit Wąchock 1223-ban a széppességi Savnikra és Koprzywnica 1247-ben Bártfára. Tudvalevő, hogy a ciszterci apátságok személyi állománya — mindenekelőtt az alapítást közvetlenül követő időben — jóformán kizárólag az anyaországból jött elemekből állt, és sokszor még az időközben elhunyt rendtagokat is onnan pótolták. Ez — a rend szabályai által megkövetelt elvonó életet célzó — bizonyos fokú elzárkózás a letelepedésre kiválasztott ország lakosságától, soká ébrentartotta az anyaországgal táplált szoros kapcsolatokat. Ez a tény világosan felismerhető

a rend fennmaradt építészeti emlékein is, amelyek azt a rendkívül jelentős szerepet mutatják, amelyet a ciszterciek a burgundiai koragótika elterjesztésével Közép- és Kelet-Európa építészettörténetében játszottak.

Rátérve a ciszterciek lengyelországi építkezéseinek időrendjére, bevezetőben a datálás nehézségeivel foglalkoznak a szerzők. A Burgundiából jött mesterek szülőföldjük építészeti stílusát hozzák magukkal. Elszakadva azonban az anyaországtól, nem áll módjukban követni a stílusfejlődés új útjait, így a XII. század végére jellemző későromán formák a rend lengyelországi építkezéseinél még negyven év múlva is szinte kizárólagosak maradnak.

Ezután az egyes apátságok építkezéseinek a kronológiájára következik, melyből kitűnik, hogy a XIII. század előtti időből alig van emlék. Összevetve ezt a magyarországi helyzettel, a párhuzamosságot nem nehéz megállapítani. Döntő különbség van azonban abban, hogy az ugyanabból a korból származó magyar emlékeket nem választja el negyven év a megfelelő francia emlékektől. Erre az időre datálható építkezéseink a burgundiai ciszterci koragótikának a XIII. század elejére jellemző formáit igit szölván azonnal átveszik, miközben állandó kontaktusban maradnak a közép-európai stílusfejlődéssel is. Lengyel viszonylatban ezt csak egyes sziléziai, ill. pomerániai emlékekről mondhatjuk el.

Új ciszterci apátságok helyének kiválasztásánál a rendi előírások Franciaországban és Európában szerte azt a szokást alakították ki, hogy az új szerzetesi közösség még művelés alá nem fogott, elhagyatott helyet szemel ki megtelepedésre. Ott aztán a laikus testvérek, az ún. conversusok segítségével ők maguk irtották ki az erdőt, száritották fel a mocsarat, s tették alkalmassá a talajt mezőgazdasági művelés céljaira. (Ismeretes a rend nagy gazdaságtörténeti szerepe a haladott francia mezőgazdasági módszerek elterjesztésében Európában szerte.)

Lengyelországban vajmi ritkán fordult elő, hogy a szerzetesek annyi saját munkaerővel rendelkeztek volna, hogy gazdasági önállóságukat ezen a módon oldhatták volna meg. Kisméretű templomaik is alacsony létszámú szerzetesi közösségre, a conversusok kicsiny számára valának. Ezért itt már kezdettől fogva élnek a ciszterciek is a feudális szolgáltatások rendszerével. Ez pedig döntő fontosságú tényező a kolostorok elhelyezésére nézve. Félreeső tájék helyett fennálló települések szomszédságában építik házaikat.

Tudjuk, hogy a magyar helyzet a lengyelországihoz sok tekintetben hasonló. Nálunk is már korán igénybe veszik a ciszterciek a feudális szolgáltatásokat. Vannak ugyan lakatlan területekre, a gyepülvére telepített apátságaink is (Szentgotthárd, Topuszkó), más házak azonban már meglevő települések közelében létesülnek (így példának okáért a Bél-nemzettség belpátfalvi monostora 1232-ben Bükkszentmárton mellé, melynek urasági karzattal ellátott XII. század végi temploma már a terület lakottságáról tanúskodik az apátság alapításának idején. A nemzettség birtokközpontjába épült a kolostor).

A ciszterci monostorok elhelyezése Lengyelországban egyébként megfelel a rend előírásainak és szokásainak: völgyben, víz mellé települnek, mely utóbbit malmok hajtására, halastavak létesítésére, s egyebekre is hasznosítanak. A gazdasági épületeknek és a kolostornak a krími tatárok elleni védelmet szolgáló erődítmények különösen teljes együttese maradt még Sulejówban, mely teljességben megközelíti az itáliai Casamari, a németországi Maulbronn, a szlovéniai Sticna és a spanyolországi Poblet monostori együttesét.

A lengyel kolostorok alaprajzi elrendezése megfelel az Európa-szerzte szokásoknak. A kolostor mindig valamivel alacsonyabb szinten áll, mint a templom. Ennek érdekében igen ügyesen használták ki a terep adottságait, olykor-olykor azonban mesterséges talajszintkialakításhoz is folyamodtak. Franciaország és a délebbi országok szokásával szemben, Németországhoz hasonlóan a kolostor Lengyelországban is általánosságban a templom déli oldalán foglal helyet.

Legkorábbi és legjobb állapotban ránkmaradt kolostoregyüttesekkel Wąchockban, Koprzywnicában, Sulejówban és Jędrzejówban találkozunk. Valamennyi később

bővítéseken, ill. átépítéseken esett át. Jelentős körülmény, hogy a legtöbb helyen csak a keleti és a déli kolostorszárny származik és első építési korszakból, míg a nyugati szárny később épült. A szerzők úgy vélik, hogy az építkezések megszakadásáról van itt szó, mégpedig az 1241 óta folytonosan megismétlődő tatár betörések következtében.

Ismeretes, hogy Bélapátfalván ugyancsak a tatár betörés volt az, ami megakasztotta az építkezéseket. Itt a templom déli oldalán, annál mintegy fél méterrel alacsonyabb szinten fekvő kolostor azonban minden jel szerint elkészült a tatárjárásig, s a templom volt az, melynek építkezési munkái félbeszakadtak. A lengyel kolostorokkal kapcsolatban — anélkül, hogy a történeti forrásokat és az emlékszenyire vonatkozó közlelőbbi ilyenirányú adatokat tanulmány tárgyává tettük volna — a nyugati kolostorszárny hiányának okára vonatkozóan a conversus intézmény fejletlenségének tényét hangsúlyoznánk ki. Erre a körülményre már az épületek kicsiny méreteinek kapcsán is rámutattunk. Tudvalevő, hogy a nyugati kolostorszárny szolgált a parasztfráterek elhelyezésére, s hogy a lengyel apátságok nem annyira az ő munkájukra, mint inkább a feudális szolgáltatások rendszerére építették viszonylag erőtlén gazdasági rendszerüket. A szóban forgó épületeknek ilyen egyöntetű hiánya a különböző kolostorépítkezések első szakaszában arra késztet bennünket, hogy erre a gazdasági-társadalmi adottságra is gondoljunk.

Leírva a kolostormaradványok elrendezését, a szerzők arra a megállapításra jutnak, hogy a lengyelországi apátságok építési programja leginkább a XII. század második feléből származó kisebb francia apátságokénak felel meg (Fontenay, Silvacane, Noirlac). A lengyel példakkal egy időben, a XIII. század első felében épült a wörschweileri kolostor, mely szintén hasonló jellegű alaprajzzal rendelkezik.

A templomok is kicsinyek. Az ún. bernardinus alaprajz legegyszerűbb formája — a Dehio-féle Clairvaux II-típus — jellemző a lengyel apátsági templomokra, ahol mellékszentélyeket csak a kereszthajó keleti oldalán találunk. Míg azonban a francia és német példákat mindkét oldalon két-három kápolna jellemzi, Lengyelországban a kétkápolnások mellett gyakran találkozunk egy-egy mellékszentélyes templomokkal is. Ezekre a kápolnákra a cisztercieknél azért volt szükség, mert a szigorú naperend olyan rövid időt szabott a misemondásra, hogy a pappá szentelt szerzeteseknek azonos időben kellett azt végezniük. Így az oltárhelyek számából bizonyos következtetéseket lehet levonni a szerzetesek számára nézve is. A szóban forgó kápolnák kicsiny száma a szerzetesek alacsony számára is mutat. Nemcsak a conversus volt tehát kevés a lengyel apátságokban, hanem a szerzetesek is kevesen voltak. Ugyanez állítható a magyar nemzeti monostorokról és Bélapátfalváról is, hol ugyancsak mindössze egy-egy mellékszentélyt találunk a kereszthajó keleti oldalán. Nem áll azonban a tanulmány szerzőinek az a megállapítása, hogy Bélapátfalva alaprajzi rendszere is azonos a Lengyelországban általánossal, amikor is a főhajó majdnem négyzetes boltszakaszainak a mellékrajók egy-egy hosszirányban nyújtott boltszakasza felel meg. Bélapátfalván csak a nyugati első boltszakasz ilyen (minthogy ez fogadta be az urasági karzatot), a többi Fontenay-hoz és La Fertéhez hasonlóan, haránt nyújtott főhajószakaszokhoz kapcsolódó négyzetes mellékrajószakaszokból áll. Ezt a megoldást Lengyelországban két északi apátság, Kolbacz és Oliwa képviseli. A német román építészetben legelterjedtebb kötött lombard rendszert, ahol a főhajó egy négyzetes boltszakaszának a mellékrajók két-két négyzetes boltszakasza felel meg, Lengyelországban a német telepítési Mogila képviseli. A majdnem négyzetes főhajószakaszoknak és a nyújtott mellékrajószakaszoknak a lengyeleknél legerjedtebb rendszere egyes burgundiai példaktól eltekintve a részben már említett délfancia apátságoknál fordul elő (Bonmont, Silvacane, Thoronet stb.).

Az építkezések ideje — amint ez más országokban is általános — ritkán felel meg az alapítás dátumának. A kezdeti ideiglenes szükségépületek felszámolása és a végleges kolostoregyüttesek felépítése általában nem a

XIII. századra esik. A szerzetesközösség elköltözése tette lehetővé, hogy Kaciceben ránk maradjon egy ilyen ideiglenes kápolna. A végleges épületek a ciszterci építésznek már a Pontigny által jelzett új típusát képviselik keresztboltozattal, bazilikális elrendezésű térrel, hol a szentély és a kereszthajó azonos magasságú a főhajóval.

Egyetlen olyan ciszterci templomalaprajz van, amelyik nem a fentebb leírt egyszerű elrendezést (Clairvaux I-típusát) mutatja. Ez Henrykőw kápolnakoszorús szentélyével.

Ami a homlokzatképzést illeti, ott nagyon jól láthatók azok a stílusbeli különbségek, amelyek a magyar és a lengyel ciszterci építkezéseket elválasztják egymástól. A típus ugyanaz: rózsablaak valamennyi oromfalon, szimmetrikus ablakcsoport a szentély zárófalán és így tovább. Ugyanezt találjuk Bélapátfalván is. Míg azonban itt erős plaszticitású, háromszorosan lépcsőzött, fejlett támpillérek tagolják a homlokzati falakat, a lengyel példákon csak csekély kiülési román falpilléreket találunk (amelyeneket nálunk többek között Jákón és Karcsán látunk, amint hogy a wachocki nyugati homlokzat okulusának megfelelő kis kerékablakot is Jákón figyelhetünk meg). Ha közép-európai stíluskapcsolatokat keresünk a lengyel ciszterci homlokzati kialakításokhoz, úgy az 1207 és 1218 között épült koprzywnicai apátsági templom szentélye mellé a cikk szerzői nyomán a maulbronni apátság templomának a XII. század harmadik negyedében készült nyugati homlokzatát kell állítanunk. A fáziseltolódás a két emlék közt négy-öt évtized. Ha ugyanakkor a maulbronni apátsági épületek magyarországi stíluskapcsolatait vesszük szemügyre, kitűnik, hogy az időbeli differencia tíz-húsz évre zsugorodik össze. (Gondolunk itt példának okáért a XIII. század első évtizedének végéről származó maulbronni kórusrekesztő falnak és az 1232 körül épült bélapátfalvi kolostornak a kapcsolatára vagy az 1210 és 1230 között lefolyt maulbronni koragotikus építési korszakoknak a magyarországi építészetre gyakorolt hatására, például az előcsarnoknak és a kerek déli szárnyának kapcsolatára a bélapátfalvi templombelsőnek 1232 és 1241 között készült részeivel.)

Ami a boltozási rendszert illeti, a korai ciszterci építészetben általános dongaboltozat, mint nálunk, úgy a lengyeleknél is majdnem teljesen hiányzik (csak különleges esetekben, keskeny átjáróknál használják). Általános az enyhén csúcsíves keresztboltozat. A gótikus támszerkezet kifejlődése is kezdetét veszi mellékrajók padlásterében húzódó támasztó harántfalak alkalmazásával, amelyek a padlásterben való közlekedés lehetővételet céljából nyílással vannak áttörve, és a támvégek kezdetleges formáját képezik (Henrykőw, Pelpin, Koronowo). A boltozási rendszer egyes megoldásaiban (emelt záradékú keresztboltozat, mandorlaprofilú bordák, faloszlopok konzolos elmesztései, a konzolok formái, az árkádpillérek megoldásai stb. terén) felsorakoztatják a szerzők a lengyel anyag burgundiai és dél-franciaországi analógiáit. A főhajó térhatásának nyugodtsága, a nyújtott szakaszú alaprajz miatt nem csúcsíves, hanem félkörös árkádívék lassú ritmusa maga is a délfancia ciszterci templombelsővel rokon, noha az árkádívék félkörös megoldása a francia emlékek nagy részétől megkülönbözteti a lengyeleket.

Ezután a részletformákra, a díszítőmotívumokra térve a szerzők megállapítják, hogy a lengyel emlékek egy fokkal gazdagabban díszítettek, mint a franciák. Noha általános az egészen egyszerű ciszterci formakincs használata is, mint az antik calathos formájára redukált fejezetek, a clairvaux-i Bernát által nehezített, és ennek folytán a rend által tiltott figurális ábrázolások is előfordulnak, mint az Isten Bárányát ábrázoló koprzywnicai és a négy szerzetesfejjel díszített sulejővi zárók, valamint a kolbaci faragványok. A szerzők szerint ennek a jelenségnek az az oka, hogy Lengyelország távol fekvő a francia központoktól, így a rendi szabályok szigora sem érvényesült oly mértékben. Ugyanez vonatkozik bizonyos rokig Magyarországra is. Az 1954-ben végzett részleges belső helyreállítási munkák során került elő Bélapátfalván az elpusztult kolostor kútházának egy bimbós oszlopfeje, ahol a bimbók — megfelelő szögből nézve —

állati torzfej képét öltik magukra. Az említett lengyel és a szórványosan előforduló francia figurális ábrázolások a XIII. század közepéről valók, a belpátfalvi oszlopőföt a század harmincas éveiben faragták. Hasonló jelenségnek azonban a templomban magában is nyomára akadt Belpátfalván a helyreállítási munkálatokat vezető Szakál Ernő. A délnyugati négyezeti pillér északi és keleti oldalán egy-egy másodlagosan lefaragott szobortartó konzol és baldachin nyoma vált láthatóvá a vakolat eltávolítása után. Ez a pillér már a tatárjárás után épült, a templomot befejező második építési periódusban. Ekkor is fennállt azonban még a citeaux-i nagykáptalannak az a század folyamán is nyilván a sok kihágás miatt újra és újra megújított rendelkezése, amely a tilalom ellenére emeltszobrok és képek megsemmisítését írta elő. Nem lehetetlen hogy, Belpátfalván is ez történt.¹

A díszítés viszonylagos gazdagsága a lengyel cisztercieknél jól megkülönbözteti templomaikat a francia emlékek, Fontenay, Pontigny vagy Obazine e téren tapasztalt szigorú egyszerűségétől. A díszítőmotívumok maguk — mint erről fentebb már volt is szó — minden időbeli eltérést ellenére is még a későromán francia művészethez kapcsolódnak, míg a csúcsíves keresztboltozat jelenlévő építészeti megoldásai már a gótikus stíluskorszak jellemzői. Egyáltalában, a díszítőelemek viszonylagos szegénységét másutt is enyhíti a cisztercieknél a kőfaragás technikájának játéka és az építészeti elemek gazdag összeállítása. Az általában homokkőből épült lengyel ciszterci emlékek kőfaragótechnikája különbözik a korszak egyéb alkotásaitól Lengyelországban és külföldön egyaránt. A wachocki homlokzatoknak vöröses és szürkés kvádorsorokkal való tagolására analógiaképpen a szerzők az ide vonatkozó olasz emlékeken kívül a franciaországi Le Puy-i székesegyházat és Belpátfalvát említik. Itt nem utolsósorban meggondolandó, hogy Belpátfalván ez a megoldás csak az elpusztult (esetleg csak tervezett) előcsarnok által eltakart homlokzatrészen található, tehát annak belső díszítésével, s nem a homlokzat színebbé tételére szánták. Ami egyébként a színeket illeti, a belpátfalvi homlokzat alaptónusa sokkal világosabb a wachockinál, annak sötétszürkés-szürkésvörösesbenyomásával szemben sokkal sárgásabb, kőfaragótechnikájának gondossága pedig sokkal finomabb textúrát kölcsönöz neki. Közvetlen stíluskapcsolat a két emlék között nincsen.

A belpátfalvi templom építését, mint fentebb már említettük is, a tatárjárás szakította félbe. Innen származtathatók azok a félig kifaragott falpillérlábazatok, amelyek a nagyolás stádiumában maradtak ránk. Talán ugyancsak a tatárjárásnak tulajdoníthatjuk (?), hogy ilyenek a lengyel anyagban is előfordulnak (Koprzywnica, Mogiła).

A cikk utolsó részében a cisztercieknek Lengyelország művészettörténetében játszott szerepét tárgyalják a szerzők.

A külhonból betelepült első szerzetesek, mint mondtuk, kezdetben kevésbé álltak kapcsolatban a lengyel társadalommal, perjelségeik és plébániáik nem voltak, így sokáig megmaradt az az erős kapocs, amely anyaországukhoz fűzte őket. Ezt tükrözik épületeik is annál is inkább, mert a helyi építőműhelyek még nem álltak olyan színvonalon, hogy a rend igényeit ki tudták volna elégíteni. Az egyetlen Rudy kivételével nem alakult ki itt a ciszterciek építészetének olyan jellegzetesen helyi stílusváltozata, mint amilyen Olasz-, vagy Németországban létrejött. Származási helyük építészeti megoldásait tükrözik a lengyel apátsági épületek: Morimond közvetlen leszármazottai Burgundiától, míg a német apátságok közvetítésével letelepedettek ezenkívül Észak-Franciaország és Németország sajátosságait is magukra öltötték: az előbbtől a hatszögves boltozatot, az utóbbtól a váltakozó pillérállású, kötött rendszerű lombard alaprajzot. A lengyel emlékek provincialitása nem helyi hagyományok követéséből ered, hanem a betelepített szerzeteseknek és közvetlen feletteseiknek az újabb művészeti fejlődéstől elszakadt, tájékozatlanabb váltából.

A lengyel ciszterciek inspiráló szerepe az ország építkezéseire két korszakra osztható. 1240-ig, tehát a rend

legrégibb építkezéseinek idején a rendi építőműhelyek közvetlen közreműködése csak két helyen mutatható ki (Mokrsz és Końskie). 1240 után sem annyira a kimutathatóan ciszterci műhelyek munkájára valló építkezések száma nő meg, mint inkább építőtechnikájuk és művészi formakincsük válik irányadóvá. Az építkezéseikben résztvevő helyi munkások más munkáknál is közreműködtek. Ennek egyik ismert példája Dalemir jobbágykőműves esete, akit a herceg adott a trzebnicei női szerzetesház szolgálatába. A gótikus boltozatrendszer és az eddigiek-nél funkcionálisabb templomtípus meghonosítása forradalmasította a lengyel építészetet, amely eddig hagyományos famennyezetes román bazilikákat alkotott. Nemcsak más rendek, a ferencesek és a domonkosok alkalmazták az ő technikai és formai újításait, hanem két székesegyház, a boroszlói és a krakkói is a ciszterci térfelfogás hatását tükrözi. A XIII. század második harmadából származó többhajós, egyeneszáródású henrykói szentély jellemzi ezeket is. A boroszlói székesegyház egészen a részletmegoldásokig, a mellékhajók padlásterébe rejtett támvégig, a pillérkötegekre támaszkodó hatszögves boltozatig és a burgundiai bimbós oszlopfőig elmegy a ciszterci építészettel való közösségben. Itt minden bizonnyal a langres-i, a magdeburgi és a halberstadti székesegyházhoz hasonlóan rendi műhelymunkáról van szó. Észak-Lengyelországban is hasonló a helyzet. Itt az észak-francia székesegyházak homlokzati rózsablaikát Kolbacz, a támvérendszert Oliwa honosítja meg. Pomeránia első gótikus épülete a XIV. század elején emelt pelplini apátsági templom, amely meghatározó Pomeránia egész XIV. századi építészetére, s amelyet többek között a stargardi és az ornetai templomok is mintául vettek.

A szempontokban igen gazdag és számunkra megfelelő tanulságos tanulmányt a legfontosabb tárgybeli szakirodalom bibliográfiája, részben a szerző által készített, gondosan megválogatott fényképanyag, bőséges és az összes lényeges alaprajzon kívül térképet, helyszínrajzokat és perspektívus metszetrajzot is magába foglaló rajzi anyag, valamint nagyszámú szakirodalmi utalást tartalmazó jegyzetanyag egészíti ki. Értékes tanulmánnyal bővült ezzel a ciszterciek építészeti tevékenységének feldolgozásával foglalkozó nemzetközi szakirodalom.

GERGELYFFY ANDRÁS

GOTICKÁ NÁSTĚNNÁ MALBA V ZEMÍCH ČESKÝCH I. 1300—1350

Nakladatelství Československé Akademie Věd, Praha 1958. 414 l, 251 kép.

A könyv méltó folytatása annak a sorozatnak, amely tervszerű gondossággal térképezi fel a cseh középkor különböző területeit, s amelynek eddig különösen a táblaképekről szóló kötetek keltezték fel mindnyájunk tetszését, minden igénynek megfelelő kiállításuk pedig — valljuk meg — irigységét. Nyolc tagú kollektíva több évig tartó munkájának eredményeként jött létre — Pešina professzor irányította a kutatást — a legkorszerűbb apparátus igénybevételével, ideértve például az összes falképnek infravörös fényben való lefényképezését. Meg is felel fontos hivatásának: komoly hiányt pótol a cseh középkori művészetről szóló művek között. Első ízben foglalja össze és bocsátja méltó illusztrációkkal el látva a nyilvánosság elé a cseh koragótika falfestményeinek ragyogó együttesét, melyet eddig a kutatás csak egy-két emlék nyomán ismert. Még olyan alapos munka is, mint Stange „Deutsche Malerei der Gotik”-ja, alig néhány oldalt szentelt e fontos és gazdag anyagnak, mutatva, hogy a szorosan ezzel a korrall foglalkozó specialistáknak is csak az emlékek milyen kis részéről volt tudomásuk.

A bevezető fejezet általános korrajzot vázol. Ez jelöli meg a falfestészetnek az egyház ideológiájában elfoglalt helyét, hangsúlyozza, hogy csak az írástudatlanokra kifejített nevelőhatásuk, nem pedig esztétikai értékük miatt

alkalmazták a templombelsőket díszítésére freskókat. Mint-hogy szerepük az írott szónál csekélyebb volt, alkotójuk személye is könnyebben merült feledésbe. Igen részletesen elemzi azt az elvilágiasodási folyamatot, amely a XIII. század folyamán a városok, városlakók jelentőségének emelkedése miatt következett be az egyház egész életében, így a falfestészet területén is. Új, a széles tömegekre határozottabb ikonográfia volt kialakulóban, nem véletlen, hogy e korban született meg az annyira didaktikus jellegű Biblia Pauperum. A Mária-kultusz is az „Istenszülő” helyett az „Anyá” vonásait domborítja ki, a legendákban a tanító szándék rovására a szórakoztató jelleg erősödik. Ez a kor freskófestészetében is érezhető, a kisebb, intímebb mezőkre osztott falon a hosszabb ciklusok egyes jeleneteit az elbeszélő jelleg kapcsolta össze. A mesélő hang, az exemplumok alkalmazása a prédikációkban is gyakori; a falfestészet és a szentbeszédek céljukat tekintve közel állnak egymáshoz. Mindkettő a széles tömegekhez akar szólani, mégpedig közérthetően, egyik a latin helyett a nép nyelvén, másik a szemléltetés eszközeivel. Ezért volt a korszak számára a fogalmi világosság fontosabb, mint az optikai hűség, ez a magyarázata mind az általánosan alkalmazott, szinte kötelező típusoknak, mind a részletek gondos kidolgozása helyett a gesztusok alkalmazásának: ezek hatásosabban fejezték ki az érzelmeket. A stílus rajzossága, az alakok gyakori egy sorba állítása a kompozíció áttekinthetőségét, azaz érthetőségét szolgálta, és ennek fontosságát szorította teljesen háttérbe az eredetiség szempontját is.

A munkaszervezés kérdéseire, majd a festéstechnikára, a színek vegyi összetételére vonatkozó fejtegetések után rátér a kötet a gótika eredetének kérdésére. Kiemeli, hogy a XIII. századi Csehországban mennyire érett volt a helyzet az angol-francia földön megszületett új stílus átvételére. Különös nyomatékkal hangsúlyozza, hogy ezek a stíluselemek a falfestészetben teljesen önállóan, a szomszédos németajkú területektől függetlenül jelentek meg. Csupán a Rajna-vidékről és Olaszországról említi, hogy ott analóg jelenségek figyelhetők meg. Ezután kerül sor a falképek fejlődéstörténeti tárgyalására, kezdve már néhány XIII. századi emlékekkel, mint a třebečci sekrestye, illetőleg a jihlavai ferences templom néhány falfestménye. A piseki „Levétel a keresztről” az új század küszöbén, a legjobb nyugati alkotásokhoz méltóan már a kialakult gótika vonásait mutatja. A strakonice-i johanniták egykori épületében az apostolsorozat alakjai – az emlékek közt egyedülállóan – az osztrák üvegfestészet hatását tanúsítják, de ornamentális részleteik már a cseh könyvfestészetből vezethetők le. Az új stílus átvételénél néha bizonyos egyenetlenségek észlelhetők, Janoviceban a freskók festői értéke és újszerű stílusa jóval előbbre jár, mint konzervatív ikonográfiája. Kašperské Hory Szt. Miklós-templomát a városi polgárság festette ki, az őntudatosodásuk bizonyítéka az a számos donátorkép, amelynek elhelyezése néha a kompozíciós egységet is károsítja. A századközéphez közeledve már nagyszabású sorozatokat is találunk, így a strakonice-i johanniták krisztológiai ciklusát és a Szent György-sorozatát Jindřichův Hradec várában. Büszkén állapítja meg a kötet az előzőnek az Alpoktól északra páratlan részletességét, az utóbbinak a cseh népi legendák világával való közvetlen kapcsolatát. Sajátos nemzeti jelleg (az erőszakos, sőt még a drámai motívumok helyett is inkább az érzelmi mélységek kidomborítása) jellemzi a kreci Passió-ciklust. A jindřichův hradeči minorita templom nagyvonalú alakjaival és szokatlanul gazdag ornamentális díszével válik ki az emlékek e sorozatából; az előbbieket az olasz festészettel, az utóbbiak a cseh miniatúrákkal mutatnak kapcsolatot. A fejlődés általános rajza a kisebb jelentőségű műveknek IV. Károly korszakát, a cseh gótika felvirágzását előkészítő sorozatával zárul.

Ezután következik a corpus katalógus-része, az egyes emlékek jelentőségüknek megfelelően hosszabb-rövidebb leírása, amely a legfontosabbaknál a hűsz oldalt is meghaladja. Ilyen módon természetesen nemcsak szorosan vett leírásokat, hanem valóságos kis monográfiák sorozatát kapja az olvasó. Mindegyik freskónál részletesen elmondja felfedezésének, esetleges restaurálásainak törté-

netét. Ezt követi az elemző leírás, majd a stílusanalízis, ehhez kapcsolódik a kép konkrét előzményeinek felkutatása. Szem előtt tartja a viselettörténeti kutatás szempontjait és igen nagy figyelmet szentel mindenütt az ikonográfia kérdéseinek. Különösen nagy nyomatékkal emeli ki, ha a cseh nemzeti szentek valamelyikének ábrázolásáról van szó, de felhívja a figyelmet minden ikonográfiai érdekességre. Külön kiemeli, ha a freskót egyszerű paleográfiai vagy heraldikai forrásnak lehet tekinteni. Az egyes cikkeket a szóban forgó emlék tudományos szempontból lényeges irodalmának teljességre törekvő felsorolása követi.

A könyv lapozgatása, a szép, alaposabb vizsgálatokra is alkalmas reprodukciók nézegetése során önkéntelenül is felvetődik a gondolat, lehetne-e valami magyar vonatkozást, esetleg közvetlenebb stíluskapcsolatot is találni közöttük. Kézenfekvőbbé teszi ezt a feltételezést, hogy a cseh művészet a magyarnál hamarabb és nagyobb mértékben vette át a gótikus stílus elemeit. Az építészet területén valóban ki is mutathatók cseh – magyar átvételek. A freskófestészet területén – mint ez a többszörösen megtizedelt emléktanyagból következtethető – más a helyzet. Az északibb, a német és francia gótikához közelebb álló, gracilis formákkal és erősebben grafikus elemekkel jellemezhető cseh festményekkel szemben a mi képeinken inkább olasz igazodás látszik. Nálunk fontosabb szerepet nyer a festői előadás és a zömökebb, erőteljesebb formák – XIV. századi értelemben vett – plaszticitásának érzékeltetése. (Ez utóbbi részben a stílusbeli késés következménye; sokáig érezhető volt a testek tömegének a román művészetre jellemző hangsúlyozása.) Ha egy-egy cseh és magyar mű hasonlónak tűnik, ez alaposabb vizsgálat után inkább csak az azonos igazodás eredményének látszik. A houskai és csécsi (Čečejovce), illetve etrefalvi (Turičky) a strakonice-i és abaujvári, illetve gecelfalvi (Gecelovce), a Jindřichův Hradec-i és ruszti (Rust) freskók inkább csak a franciásabb, vonalasabb jelleg követésében hasonlítanak egymáshoz, közvetlen kapcsolat aligha tételezhető fel közöttük. Szintén a közös olaszos igazodás a forrása Pohorelice és Zseliz (Želiezovce) azonos stílusjegyeinek.

Befejezésül megállapítható, hogy a tárgyalt kor cseh freskóin nem találunk magyar vonatkozásokat, magyar tárgyú ábrázolásokat. Csak egy magyar szent fordul elő rajtuk, Erzsébet; minthogy azonban ő a szomszédos német területeken olyan nagy elterjedtségnek örvendett, ez aligha tartható magyar hatásnak. A szerzők stílusfejlődésre vonatkozó megállapításaikhoz gyakran veszik a szomszédos magyar anyagból az analógiákat, ezekkel kapcsolatban azonban két alkalommal helyesbítéssel kell élnünk. Tévesen nevezik a zsámbéki Krisztus-fejet Veronika kendőjének, hiszen a nyak és vállak is látszanak rajta, a kendőn pedig csak az arc lenyomata lehet – nyakát, vállát nem törölte meg vele Krisztus. Indokolatlan a Hosín – Szalonna párhuzam megemlítése is, legfeljebb a hasonlóan kisméretű figurák kötik össze a két freskót; a cseh freskó – a könyvben oly találóan kiemelt – pantomimszerű mozdulatainak a magyar képen nyomuk sincs. Valószínűbb, hogy Gerevichnek van igaza, aki a keleti, örmény kódexekre utaló jelleggel hangsúlyozta, és amúgyis korábbra, a XIII. századra datálta a szalonnai freskót.

VÉGH JÁNOS

HORÁNYI MÁTYÁS

ESZTERHÁZI VÍGASSÁGOK

Akadémiai Kiadó, Budapest 1959

Bessenyei György „Esterházi vígasságok” címen az 1772-ben Esterházy Miklós herceg által rendezett fényes ünnepségeket írta le a kortárs és a csodáló szemével. Méltán viseli ugyanezt a címet Horányi Mátyás munkája, amelyben méltó emléket állít a magyar barokk udvari, műveltség két legjelentősebb fellegrájának: a kismartoni, majd az eszterházi kastélynak, ill. az itt folyó zenei és színházi életnek.

Mielőtt a tartalmi ismertetésre rátérnénk, a legnagyobb elismerés hangján szólnunk kell a könyv kiállításáról. A kiadványt 81 képes tábla illusztrálja, ebből 13 színes. A képek a két kastély ábrázolásaitól kezdve – metszetek, alaprajz stb. – az opera- és színelőadásokhoz készült díszlet- és jelmezterveken át, a szöveggel együtt lapok és műsorok kópiáit mutatják be. Szemléletesebbé teszik a Esterházy hercegek udvarában zajló változatos és színes művészeti életet. Külön említésre méltóak a színes illusztrációk, amelyeken egyformán jól érvényesülnek az élénk, eleven tónusok (pl. 31. ábra: Operaelőadás Eszterháza) és a finomabb pasztel színek (pl. 48. ábra: Esterházy Antal Sopron megyei főispánna való beiktatásának ünnepsége).

Az „Eszterházi vígasságok”-ban Horányi Mátyás – először az irodalomban – új oldalról mutatja be az Esterházy család kulturális tevékenységét. Egyrészt az eszterházi és kismartoni zenei élet már ismert részleteit bővíti új, ez ideig publikálatlan anyaggal, másrészt átfogó, részletes leírást adja a két főúri kastélyban működő színháznak, a különböző szintársulatoknak és a három színház: az opera, a bábszínház és a drámai színház műsorainak.

A művészet- és építészettörténet számára érdekesebb részletekre a későbbiekben fogunk kitérni, előbb röviden, főbb vonásaiban ismertetni szeretnénk a könyvet.

Az Esterházy család meggazdagodásának, hatalomra jutásának és a magyar színházi kultúra kialakulásának ismertetése után – ez tulajdonképpen a bevezetőnek számít – három részre bonthatjuk a szerző mondani- valóját.

Az első korszak a még alakulóban levő kismartoni színházat mutatja be 1762 és 1768 között. A harmadik pedig újra Kismartonba visz bennünket feltárva II. Esterházy Miklós talán „fényes” elődjét is felülmúló művészetpártoló tevékenységét. Elég ha megemlítjük, hogy „Fényes” Miklósnál nagyobb zenekart és folyamatosan működő operatársulatot szervezett Kismartonban és nem utolsósorban ő volt a híres Esterházy-képtár igazi megteremtője is.

A második korszakkal fogalkozik a szerző a legrészletesebben. Ez a kor Esterházy „Fényes” Miklós korszaka, az eszterházi (fertődi) kastély virágzásának ideje. Horányi pontos leírását adja a kastélynak és a hozzátartozó színházépületeknek. Beszámol az építésről is, egy-egy újabb adattal gazdagítva az erről tudottakat. Természetesen a hangsúly itt is a színházi életen van. Az olvasó nemcsak az 1768–1780 között Eszterházaiban működő társulatok teljes leírását kapja (szereplők neve, milyen fajta szerepeket játszottak stb.), hanem megismerheti a színház opera-műsorát, díszletterveit és jelmezkiállításait. Horányi munkájából élénk tárul a főúri udvar színészeinek, énekeszeinek, zenészeinek elég nehéz, fáradtságos élete, hiszen a legváltozatosabb feladatokat kellett ellátniuk és ezalól maga Haydn sem volt kivétel.

A Függelékben a szerző 12 újabb Esterházy-szöveggel adta a szerző 12 újabb Esterházy-szöveggel teszi közzé. A hercegi udvar számára ui. minden bemutatott színpadi műről néhány száz példányban új szöveggel nyomattak és ezek az eszterházi zenei és színházi élet szinte legfontosabb és műfajukban ritkaság számba menő dokumentumai. A Függelékben találjuk még az eszterházi operaénekesek és a kismartoni operatársulat névsorát.

Végül szeretnénk kiemelni néhány olyan új eredményt, amely művészet-, ill. építészettörténeti szempontból is érdekes.

Az egyik adat a kismartoni színház építéséről számol be. 1761-ben kezdik építeni a kastély parkjában álló üvegházban és 1762-ben már játszottak az első magyar színházban. Az építést valószínűleg Carlo Quaglio vezette és talán ő volt a tervező is.

A szerző új adatokkal gazdagítja Girolamo Bon olasz díszlettervező életrajzát, akiről a szakirodalom azt tudta, hogy Németországban, Oroszországban és rövid ideig Bolognában működött mint díszlettervező és színigazgató, majd 1756 és 61 között a bayreuthi szépművészeti akadémia építészeti és perspektíva tanára volt. Horányi kutatásai alapján bebizonyosodott, hogy az a

Bon nevű művész (Le Bon néven is szerepelt), aki 1742 és 45 között a kismartoni színházhoz szerződött családjával együtt, azonos az olasz „pittore Architetto”-val. Bon 1762 és 65-ben szintén az itteni művészek között szerepel. G. Bonnak eddig egyetlen eredeti díszletét sem ismerték. Valószínűleg Horányinak az a feltevése, hogy a Széchenyi Könyvtárban őrzött, és most publikált, 1762-ből való két díszletterv az olasz mester munkája lehet. A finom vonalú, kitűnő rajztudást eláruló tervek jóképeességű művész kezétől származnak. Azok a tények pedig, hogy az egykorú feljegyzések szerint Bon igen neves művész volt, az akadémia tanárság és a szentpétervári és potsdami előkelő megbízások a szerző feltevését bizonyítják.

Az eszterházi színház építésére vonatkozóan is érdekes adata bukkanunk olvasás közben: az értékes Esterházy-szöveggel együtt egyikéből kiderül, hogy 1768-ban már állott a színház, ill. opera épülete. Ui. a librettó szerint ebben az évben adták elő az eszterházi színházban Haydn „Lo speziale” c. operáját. Ez az első operaház – ezt az eddigi kutatás is tudta – 1779 novemberében leégett. Egy hónappal később már megkezdik az új építést Michael Stöger tervei alapján. Az új opera nem a régi helyén épült és sokkal nagyobb, pompásabb volt az előzőnél. Szobrászati munkáit Johann Heinrich Schrott és Balthasar Emerich készítette, a színház belsejének festői munkáit pedig a herceg udvari festője, Basilius Grundmann vezette.

Néhány szót szeretnénk még szólni a hercegi család két díszlettervezőjének, Pietro Travagliának és Carl Maurernek a munkásságáról. Az első a XVIII. század nyolcvanas éveiben Eszterházaiban működött, az utóbbi a XIX. század elején II. Esterházy Miklós szolgálatában állott. A könyv nagy érdeme, hogy részletesen ismerteti Travaglia művészetét. Az olasz származású mester a század nevezetes díszlettervező dinasztiájának, a Galli-náriának tanítványa volt. Tőlük tanulta „a barokkot sok helyen felváltó rokokó részletezéssel szemben a színpadkép nagyvonalú, kiegyensúlyozott szerkesztését”. Éppen ezeket a századvégi, klasszicizáló, architektónikus díszletterveket – amelyek most kerültek először publikálásra – kívánjuk összehasonlítani Carl Maurer terveivel. Maurer, a rajzok után ítélve, kevésbé tehetséges, mint elődje. A közzétett díszletrajzok azonban világosan mutatják azt a nagy stílus-változást, ami ez alatt a viszonylag rövid idő alatt végbement. A XVIII. század nagy oszlopcarnokokat és termeket ábrázoló díszletei helyett, amelyekben antik, reneszánsz és barokk elemek keveredtek, a tervező a Kelet, elsősorban Egyiptom művészetéhez nyúl vissza (l. Varázsfuvola díszleteit), sőt érezni a középkori építészeti hatását is. (63. ábra: Díszlet a Varázsfuvolához és 77. ábra: Díszletterv a Lodoiska c. operához.)

Végül még egy érdekes részlet: a szerző közli, hogy Hárigh János szerint 1771-ben Stefan Dorfmeister is végzett díszletfestői munkákat az eszterházi színház számára.

SALLAY MARIANNE

R. PANE:

BERNINI ARCHITETTO

Neri Pozza Ed. Venezia 1953. 117 l, 185 kép

A szerzőt ismerjük összefoglaló referátumából, melyet 1949. okt. 17–21 között az UNESCO műemléki ankétján tartott. A referátum a különböző nemzetek jelentéseinek alapult, a műemlékek restaurálási elveiről, a háború utáni műemléki helyreállításokról, a sérült szobrokról, és színes üveglablakokról. (Museum, 1950. III. évf. 1. sz.)

Az itt tárgyalt könyve Bernini ifjúkori munkáival foglalkozik. köztük a római Piazza di Spagnán álló kúttal, a híres Baracciával. E vérbeli, bizarr barokk gondolat – a szárazon álló hajó, tele vízzel – különösségére már mások is rámutattak (*Milizia*, Memorie degli architetti. 1785). A különös szépségű kút 1626 körül készült, és bár Gianlorenzo Bernini szerzőségét sokan vitatták, kétség-

telen, hogy még akkor is, ha apja, Péter a szerző, munkájában, de a tervezésben is segédkezett. A Villa Borghese-ben levő Apollo és Daphne szobor arra vall, hogy Bernini építészeti nézőpontjának minden szigorúsága, klasszicizmusa mellett hajlamos a különleges fantáziára, amit későbbi kútjai is tanúsítanak.

Ifjúkorából való a Propaganda Fide-palota erőteljes homlokzata, de e korszakának főműve mégis a Szt. Péter-templom baldachinja (1624–33). A csavartoszlopos váz hamar – két év alatt – elkészül, de a koronázó rész csak több változat után alakul ki. Bernini díszíti Maderno hosszahajójának pilléreit, és annak halála után (1629) átveszi tőle a Barberini-palota befejezését. Az itt épített kétmenetes pompás árkádsor, az ovális alaprajzú, tág, nyílt középrész, orsónélküli lépcsőház, rendkívül invenzívus építészeti mutatják őt, már ebben az időben. A szárnyépületnél az antik hidromok megtartása olyan színpadi hatáskeresés, mely csak sokkal később lesz általános. Ilyen törekvés lehetett a Pantheon tagolatlan körvonali, nyugodt méltóságú épületére a két harangtoronyoska felépítése (1634), amit a nép a mester „számárfülei”-nek nevezett el, és később (1882) le is bontották őket, de ekkor, a XVII. század játékos kedvében érthető, nem számítottak oly nagy bűnnek. Annál nagyobb szerencsétlenség érte mesterünket a Szt. Péter-templom homlokzati tornyainak építéskor. Ezek ugyanis megpedezvén, az építkezést le kellett állítani, a már elkészült toronyrészeket lebontani, melyek többé sohasem épültek ki. Bernini tekintélyét ez az esemény nagyon megtépázta, és Borromini kapja most a nagyobb munkákat, köztük a S. Giovanni in Laterano, a Propaganda Fide-palota, és a S. Agnese-templom építkezéseit. A Szt. Péter-templom tornyait 1646-ban bontották le, oszlopaikat a Piazza Popolo bájos ikertemplomainál használták fel.

Már Vasari írja L. B. Albertiről, hogy benne találta meg V. Miklós pápa azt az építész, aki városrendezési tervét megvalósítja, és a Szt. Péter-templomot összeköti az Angyalvárral, az árkádos utcákkal, melyeknek egymást követő térítmusa megfelel a toszkán reneszánsz gondolatnak. De a rendezés feltétele volt a kupola befejezése. Csak mikor ez kész lett (1580), és az obeliszk felállították (1586), álltak készen a tervezés biztos alapjain. Maderno, Ferrabosco és Rainaldi, sőt Bernini első tervei is (1566) a teret még négyzetesnek, vagy sokszögletűnek ábrázolják.

Bernini 1657-ben mutatja be ovális alaprajzú négyszlopos monumentális tervét, a híres kolonnádát, mely megvalósítása óta a világ egyik legszebb tere. R. Pane felsorolja itt a Berniivel foglalkozó legfontosabb irodalmat. Sajnos, hiába keressük közöttük, vagy akár máshol is Hülli Dezso építésztanárunk: Bernini (művészettörténeti tanulmány) c. munkáját, mely Budapesten, 1906-ban jelent meg, szépen illusztrálva, tanulságos alaprajzi részletekkel, és Bernini munkáinak táblázatos összeállításával, valamint párkányrészletekkel.

R. Pane könyve a továbbiakban foglalkozik a Scala Regia monumentális egykarú lépcsőjével, melyet oszlopok és a pihenőknél kettős oszlopok tagolnak. A lépcső felfelé egyre szűkül, ami szintén sokat tárgyalt, és sokat utánozott díszlehatású elrendezés.

Több síremlék mellett 1665-ben készíti a mester a Szt. Péter-templom főoltárát. Bernini gyönyörűséges kútjait külön fejezet tárgyalja. A Barcaccia-kút gondolata nem volt egészen eredeti. Emlékeztet többek között a frascati Aldobrandini villában levő barkedőre, melyet 1604-ben Giacomo della Porta készített.

Vitathatatlanul eredeti ötlete azonban Bernininek a Piazza Barberinin álló szép Triton-kút, melynek nyitott-szájú delfinjei tengeri kagylót tartanak. A szeszélyes peremű kagylóban énekes fordított fejű triton ül, aki óriási magasságra fújja felfele a vizet. A mozgalmas szobrászi tömeg mégis monumentálisan egyszerű, a víz játéka különösen szép még ma is, mikor már korántsem bőségesen ömlik, mint valaha. Igen bájos a kis méhek-kútja, a Via Venetón. Kútjai között leghíresebb a Négy Folyókútja, mely az emberi, állati alakok csodálatos együttesét ábrázolja a nagyméretű, négy nyílással áttört mester-séges szikla körül, fölöttük a hatalmas méretű egyip-

tomi obeliszkkal. E kút a hallatlanul bájos, hosszúkás alakú, teljesen zárt hatású Piazza Navona közepén áll, annak tengelye és fő ékessége. Másik kútja is áll e téren: a Fontana del Moro. Berninitől való a Trevi-kút középrésze és a S. Maria sopra Minerva mellett a dominikánusok kertjében talált kis obeliszkszerű szellemes felállítás a Minerva téren elhelyezett kis kölefant, a római néptől „Il pulcino”-nak nevezett elefánt-bébi hátán.

Három kis centrális templomát tárgyalja Pane ezután külön fejezetben. A S. Andrea del Quirinalét (1658), és a Róma környéki castelgandolfóit (1661) és aricciai (1664). A S. Andreáról szívesen láttunk és hallottunk volna ezúttal kissé részletesebben.

Több kisebb munka után Bernini franciaországi útjával foglalkozik a könyv szerzője, és a Louvre számára készített terveivel. Végül Bernini barokkjáról beszél, a híres „Szt. Teréz ájulása” c. szobor kapcsán.

A könyvet számos új fényképfelvétel és ismeretlen terv díszíti, melyeket az eddigi Bernini-irodalom nem közölt.

GERŐ LÁSZLÓ

AGGHÁZY MÁRIA

MAGYARORSZÁGI BAROKK SZOBRÁSZAT

Budapest 1959. Akadémiai Kiadó, I–III. k.

A magyar művészettörténet irodalmának egyik legelhangzottabb területét gazdagította Aggházy Mária most megjelent három kötetes munkája. A szerző neve nem ismeretlen előttünk. Már több kisebb dolgozat előzte meg jelen nagyobb összefoglaló tanulmányát, melyet a reáfordított több mint két évtizedes munkássága alapján a szerző életművének tekinthetünk.

Az I. kötet a XVII. és XVIII. század szobrászatát tárgyaló összefoglalást ad két részre osztva külön fejezetekkel, jegyzetekkel, kiegészítve az alkotó művészek és mesterek gazdag adattárával. A II. kötetben megkapjuk helynevek szerint és azon belül a felsorolt objektumokkal kapcsolatos szobrászati emlékek összeállítását a mesterek nevével, az alkotás keletkezésének idejével s az adatokra vonatkozó irodalom és kutatási forrásanyag megjelölésével. Egy táblázatot is tartalmaz a kötet művészkörök időrendi összehasonlításával. Befejezésül külön csoportosításban helynév-, személynév- és ikonográfiai mutatók könnyítik meg a tudományos kutatás munkáját. Az illusztrációs anyag, összeállítva a tárgyalás sorrendjében, a III. kötetben kapott helyet 238 táblán 283 képpel, köztük több színes felvétellel, ugyancsak mutatóval.

Valószínűleg előző tanulmányainak jelentős kutatási eredményei bátorították fel Aggházy Máriát egy stílus-korszakot összefoglaló munka megírására. Elhatározó szándéka feltétlen elismerést érdemel még akkor is, ha mint a szerző maga is jelzi, dolgozatát csak kísérletnek tekinti. A kísérlet azonban úttörő jelentőségű. Fáradtságos munka előzte meg a három kötetes tanulmány kiadását. A szétszórtan jelentkező adatok összegyűjtése s különösen azok elrendezése nem volt könnyű feladat. Még nagyobb nehézséget jelentett a több mint ezer mesternevet, közel ezernégy száz földrajzi helyet, s körülbelül kétezer szobrászati alkotást tartalmazó anyagban az összefüggések és kapcsolatok kimutatása. Az út eléggé járhatatlan, s itt a feldolgozás közben felszaporodott problémákkal szemben erősen érezzük a szerző óvatosságát, de néha bizonytalanságát is.

Aggházy jelen munkája kandidátusi értekezésének kibővítése. Szerkezetén az akkor elhangzott tárgyalásos és a helyes felépítésre utaló opponensi vélemények dacára lényegében nem sokat változtatott. Mervé álláspontját nem helyeselhetjük, mert a szerző válasza még önmagát sem tudta meggyőzni a művészeti fejlődést legjobban szemléltető periodizációs rendszer feladásának kérdésében. Önkényes csoportosításából eredő határozatlansága már a fejezetek megjelölésében, egymásutáni felsorolásaiban is erősen kiütöközik. Ha nem összefoglaló munkáról lenne szó, melynek legfőbb követelménye és célja logikusan

felépített rendszerezésben világos áttekintést nyújtani a magyarországi barokk szobrászat fejlődéséről, akkor a fejezetek a stíluskorszakok és műfajokon belül felmerülő problémák önálló tanulmányaiként lennének jobban elképzelhetők. Éppen ilyen rapszodikus a fejezeteken belüli folyamatos szöveg feldolgozásmódja is. Az emlékek területi, majd típusok szerinti szétválasztása, azonos iskolák vagy műhelyek és mesterek működési területeinek fejezetekénti szétbontása és a hatások követésének megszakítása már eleve önálló rendszerező és kutató munkára készíti az összefüggéseket kereső olvasót is.

A XVII. század emlékeivel foglalkozó I. rész egymástól elszakítva tárgyalja Erdély és a Felvidék síremlékszobrászatát. A következő fejezetben azonban az előbb élesen elválasztott művészeti területek egyéb szobrásziskolái már együttesen szerepelnek. Külön fejezet összевontan ismerteti a Felvidék és Dunántúl stukkatorait s a Dunántúl szobrásziskoláit, kiegészítve egy műfajokra csoportosított önálló részzel, mely a zárófejezetet adja. A II. rész merőben másfajta felosztásnak fejezetei 1. Szabadtéri szobrok, pestisemlékek. 2. Pozsony és a bécsi mesterek. Donner és iskolája. 3. Pest-budai polgári mesterek és vidéki munkáik. 4. A magyarországi rokokó szobrászat és kiemelkedő mestere, Krauss Kassa és Eger vidékén. 5. Az erdélyi mesterek munkássága.

A síremlékekről szóló két fejezetet, amennyiben anyagát a szerző nem öhajította több tárgyi emlékek bővíteni, tekintettel rövid terjedelmükre, helyesebb lett volna összevontan tárgyalni.

Aggházy Mária általában a stíluskritika módszerével igyekszik adataiban rendet teremteni. Ez azonban az anyagnak csak felületi kezelése, mely logikusan megköveteli a történelmi és társadalmi, valamint a gazdasági helyzetből, a korszak ideológiájából adódó elmélyítést. Az alkotásokat túlságosan egyediségükben tárgyalja. Elemzéseiben csak ritkán csillan meg az alkotásra jellemző, a szobrászat alapelemeire támaszkodó esztétikai megállapítás. Értékelései általánosak s a között szobrászati anyag nagy mennyiségéből alig kapnak hangsúlyt a kiemelkedő, kvalitásos alkotások. A szerző keveset foglalkozik a szobrok megfogalmazásának, elhelyezésének körülményeivel, kompozíciós együttesben való szerepükkel. Nem érdekelten számunkra, különösen szabadtéri emlékeknél, megismerni rendeltetésük, az alkotások keletkezésének indítékait, a megrendelő vagy kollektív megrendelők szándékait, felfogását, a művész hozzáállását, az alkotás és környezetének egymáshoz való viszonyát.

Így például az eperjesi Mária-emlék (Szentháromság-emlék?) csak típusként szerepel, elhallgatva felállításának körülményeit. A felállítás helyének kijelölése, a verpad meg nem szűnő látomásának emlékét feledtetni akaró szándék s a megfogalmazás kötöttsége tartalmi összefüggésekben együttesen utalnak a megadott kifejezési formára, melynek jelentőségét a történelmi valóság, az ellenreformáció legborzalmasabb tette adja meg.

A hazai barokk művészet kutatásának nincs nagy múltja. Eredményei szerények és éppen alapvető emlékei képviselik a megoldatlan problémákat. A szerző több vonatkozásban, így főleg a szepességi és a kassai mesterek működéséről, továbbá a lengyel és sziléziai hatások intenzitásáról nyújt értékes megállapításokat. Helyesen jelöli meg a művész-vándorlás útvonalának hálózatát, az Északon működő mesterek hatósugarát Dél felé s a dunántúli stíluszáramlást Észak felé. Kár, hogy az őnmaga által felállított területi korlátok mellett, melyeket ledönteni kénytelen, a következtetések folyamatos láncolatát sokszor jelentéktelen mesterek és emlékek közbevetésével zavarja meg. Tanulmányát általában szétteszi a nem sokat mondó emlékek és nevek felsorolása. Helyük a jegyzetbe tartozik, s az alkotásokkal nem kapcsolható neveket elegendő a mutatókban közölni. Anyagát a szerző nem kezeli gazdaságosan, feldolgozásában nem tart egyensúlyt. Valósággal rabja adatainak, terhűktől nem tud szabadulni. Fejtegetéseiben bőven találunk utalásokat, külföldi analógiákat, de csak említéseszerűen, meggyőző érvek nélkül, mint egy típusnak további példáit.

A sokat vitatott és tartalmában egyedülálló győri engesztelő vagy frigyláda emlék mesterkédségében a rejtélyes STERT jelzéstől mint már oly sokan, Aggházy sem tud teljesen elszabadulni. Az utóbbi idők szakirodalmi állandóan felveti ezt a gondolatot, mintha e varázslatos betűk megfejtésében rejlene a megoldás kulcsa. Értetlen, hogy Justus Schmidt több mint egy negyedszázaddal ezelőtt megjelent, „Fischer von Erlach der Jüngere” című kitűnő tanulmánya elkerülte e kérdés kutatóinak figyelmét. Schmidt e meddő vitát megnyugtatóan eldöntötte, s így a régóta felszínen tartott Giovanni Giuliani-féle kapcsolatot, valamint a Jakob Christian Schletterer körüli titokzatosságot végérvényesen fel kell számolnunk. Az emlékmű alkotója vitathatatlanul Antonio Corradini velencei tanultságú szobrászművész, aki éppen a XVIII. század harmincas éveiben több jeles emlékművel gazdagította a Monarchia szobrászatát.

Az emlékmű eszmei tartalma s a felirat szövegének megfogalmazója Conrad Adolph v. Albrechtól származik, aki azonban nem tervező, sem rajzoló, hanem császári tanácsos, s ő gyűjtötte össze ifj. Fischer v. Erlach vázlatait és tervrajzait. A programban megadott elgondolások megtervezője az osztrák barokk építészet legkiválóbb építészeinek, Johann Bernhard Fischer v. Erlachnak fia, a sokoldalúan képzett Josef Emanuel Fischer v. Erlach udvari építész volt. Ifjabb Fischer v. Erlach nevéhez meghiggadó építészeti alkotásain kívül emlékművek, oltárok, síremlékek és egyéb művek tervei fűződnek. Így a bécsi József-emlék a Hohen Markton, III. Károly halálára készült díszes ravatala, a prágai Nepomuki Szt. János síremlék, több fali síremlék, közöttük a pozsonyi dómban felállított, de a XIX. században lebontott Keresztély Ágost érsek fali síremléke, mely mint típus erősen hatott Gode Lajos alkotására, a pozsonyi D'Onell síremléke is.

A győri engesztelő emlékek meggyőző analógiája a prágai dómban elhelyezett, életnagyságon felüli ezüstből, készült Nepomuki Szt. János síremlék, a szent nevű viselő kóruskápolna előtti körüljáróban. Mindkét emlék azonos kompozíciós elveket követ. Győrről, domborművel, angyalfejekkel és felirattal ékes volutás talpazat felett felhőtömbökből kiemelkedő és lebegő angyalok ládát emelnek a magasba, benne a föld porával kevert ostayodérékkel, fedelén dicsfényűl övezett Agnus Deivel, az előtérben füstölő edénnyel. A prágai dómban térdelő helyzetben ugyancsak angyalok emelik fel a Nepomuki Szt. János ereklyéit tartalmazó koporsót, fedelén a szent térdelő alakjával, az előtérben felszálló felhő előtt gyertyatartóval. A láda és koporsó oldalainak díszítési módja is csaknem azonos. A győri emlék talpazatának volutái és elhelyezésük viszont az ugyancsak ifj. Fischer v. Erlach terve után és Antonio Corradini alkotásaként ismert bécsi József-emlékmű talpazatával mutatnak meglepő hasonlóságot. Nemcsak a programokat adó C. A. Albrecht, a tervet készítő ifj. Fischer v. Erlach és a szobrokat alkotó Antonio Corradini személye közös mindhárom emlékműnél, hanem az időbeli megegyezés is (Bécs 1729–1732, Győr 1731–1734, Prága 1733–1736), így minden kétséget kizáróan Antonio Corradini személyében eldöntöttnek tekinthetjük a győri engesztelő emlék mesterkédsét.

Visszatérve mégegyszer ifj. Fischer v. Erlach magyarországi kapcsolataira, megemlíthetjük, hogy a pozsonyi Keresztély Ágost érsek falisíremléke, valamint több, ugyancsak tőle származó és hasonló elgondolású tervein, Jan Blommendael holland szobrász alkotásának, a rotterdami Szt. Lőrinc templomban, 1691-ben felállított Brakel síremléknek hatása ismerhető fel. Ifj. Fischer v. Erlach, a kiváló építész és mérnök tehetség, atyjától örökölt szobrászati hajlamával erősen vonzódott a plasztikai elképzelésekhez. Hosszabb németalföldi tartózkodásának emlékeiből fogantak meg epitáfium-tervei, s e típus az ő közvetítésével jutott el Magyarországra is. A széles területen elterjedt megfogalmazás jellegzetessége a puttókkal vagy géniusszal, trofeákkal, emblémákkal, drapériával díszített obeliszk, és a halott medaillonba foglalt relief portréja.

Epéldák is igazolják, hogy a barokk művészet problémái összetettebbek, s az eszmei tartalom, a koncepció kérdé-

sében bizonyos fenntartással kell megítélnünk a művészek fantáziakészségét, a művészi szabadságot, melyet nagymértékben befolyásolt a megerősödött egyház szellemi irányítása. Az analógiákkal, típusmeghatározásokkal, ikonográfiai azonosságokkal s a stíluskritika módszereinek együttes alkalmazásával is csak óvatosan következtethetünk azonos mesterre vagy műhelyre, esetleg annak hatására, mert az ismert hazai irodalom s a barokk művészet kutatásának eddigi eredményei még korántsem nyújtanak elegendő alapot merészebb feltevések és következtetések helyességének igazolására.

A XVII. és XVIII. század egyházi megbízatásai meglehetősen magas követelmények elé állították koruk művészeit, akik kevésbé voltak járatosak a barokk idők vallási ideológiájában, a biblia, a teológia, az ikonográfia, az allegóriák, az attribútumok, szimbólumok, szentek életének, jelenések és csodák szövevényes kérdéseiben. A programot, utasításokat rendszerint az egyház irodalmában képzett férfiak adták. Ahol nem állott rendelkezésre tanácsot adó segítség, ott egyszerűen meglevő mintaképekre hivatkoztak. Ezzel magyarázható, hogy egy-egy tartalmi koncepcióból kialakult s meghatározott művészi formaadás, mint mintakép, áttörve a területi egységek határvonalát, nagy távolságokra is eljuthatott. Az egyházi festészet témáinak megfogalmazásához a könnyebben hozzáférhető s széles körben elterjedt metszeteket használták fel. Ha nem is ennyire hierarchikus módon, a világi szobrászatban mindjobban elterjedő kerti plasztikák tartalmi programjához, az alakok legkifejezőbb ábrázolásaihoz, az attribútumok megjelöléséhez viszont az antik irodalomban jártas, a mitológia képzeletvilágismeretének bonyolult tárgykörét jól ismerő tudósok nyújtottak segítséget.

Aggházy Mária a szobrászat elvi kérdéseinek mérlegelése helyett nem egy esetben a felhasznált anyag, architektonikus keret és részletek alkalmazása, ikonográfiai ábrázolás azonossága s a dekorációk motívumai szerint bontja szét a művész tevékenységét. Ilyen értelemben meg kellene osztani a szerepeket a programot adó, az építész, a kőfaragó és asztalos között. De bármennyire indokolt is egy oltárnál különböző mesterek együttműködése, az alkotás művészi értékét mindenkor a szobrász tevékenysége fogja eldönteni. A szobrász feltehető közreműködését elvetni olyan meg gondolással, hogy munkásságában nem találkozunk architektonikus megoldással, nem helyes álláspont. Ezzel önmagunknak állítunk fel akadályokat. Ismerünk oltárterveket, melyeket teljes egészükben építész tervezett, de nagyobb számmal szerepelnek a szobrászkézből származó nagyszerű architektonikus oltártervek. A következtetések változataihoz tartoznak azok a lehetőségek, amikor építész tervezi meg a szabadtéri szobrászati emléket is, mint idősebb és ifj. Fischer v. Erlach tervei, s hogy hazai példát is említsünk, Mayerhoffer András pesti Kálváriája, fiának, Mayerhoffer Jánosnak Mária-emlék terve vagy Tornyosi Tamás kassai Máriaszlopa.

A pesti szobrászat kérdésében is éppen a művész szerepe éles szétválasztása, az emlékek részekre bontása, a műhelygyakorlat és mesterségbeli készség egybevetése megfosztja a szerzőt következtetéseinek meggyőző erejétől. Az adatokkal szemben megtorpanás, feltevéseiben ingadozás mutatkozik. Nem tagadható, a feladat eléggé bonyolult. A forrásanyag meglehetősen szűkszavú és hiányos, az emléktanyag viszont számottevő és kvalitatív.

Bár többen foglalkoztak e problémával, mai napig sem alakult ki tiszta kép szobrászatunk e legfontosabb művészeti területéről. A bizonytalanságot Hekler Antal lelkesedésből fakadó, de elcsúszott állásfoglalása indította el. Nem az adatok és reális lehetőségek mérlegelésével, hanem külföldi analógiák fűszerezésével dinamikus elragadtatásban szubjektív elképzeléseiből vonta le az összefüggéseket s megállapításait.¹ Hekler nemcsak mások felfogásával, hanem saját munkáin keresztül önmagával is ellentmondásokba került.

A felmerült problémák csakis az adatok és helyi adottságok szigorúan körvonalazott keretén belül, reális feltevések mérlegelésével oldhatók meg. A kérdés tisztázása

elsősorban nem is művészettörténeti feladat, hanem a kutató munka egyik legfontosabb feltétele, Pest városának XVIII. századi történeti, társadalmi és kulturális életének alapos ismerete. Összefoglaló munka hiányában még nem ismerjük eléggé az itt élő művészmesterek életkörülményeit, egymáshoz és a társadalomhoz való viszonyukat, a művészygyakorlatok területeinek határvonalát, a magukkal hozott felkészültség és képességeik fokát, a szellemi élet, a műveltség kialakulását s a gazdasági helyzetből adódó igényeket. Csak neveket és alkotásokat ismerünk, itt-ott egy-egy szerény adat hozzáfűzésével. Mindaddig azonban, míg e neveket és alkotásokat nem tudjuk étellel megtölteni, az azonosítás és szerzőség kérdését pusztán játékos kombinációs művellettel megoldani nem lehet. Aggházy kezében az értékelés mérése itt is erősen ingadozó. Hol Conti Lipót Antalról szól elismerően, hol Hebenstreit József szerepét emeli ki, majd kijelenti, hogy munkájuk biztos szétválasztása a pálos templomban nem is lehet élesen elhatárolt. Végül mindkét pesti mesterrel szemben az értékesebb helyi alkotások szerzőségében már idegen mester foglalkoztatását tartja valószínűbbnek. Feltevése nem lehet helytálló, mert az „egy-egy rövidebb alkalomra vendégmesterek mesterek működése” az alkotások nagyobb mennyisége miatt sem fogadható el.

A Kálvária-emlékek csoportjában figyelemre méltóak azok a kisebb Kálvária-csoportok, melyeknek igen szép példáit ismerjük. Így a volt Esterházy cselebszi kastély házi kápolnájának rokokós falfaragású, külön talpazatokon álló nagyszerű csoportját, továbbá a felsőorszi plébánia drámai kifejezéssel faragott hasonló alkotásait s a komáromi múzeum Franz Xaver Seegen-től származó donneri hagyományokat őrző olomból készült sziklatömbön álló feszületét, az előtte térdelő Madonna alakjával. (1766). Megemlítjük, hogy a névtelenül szereplő tatari Esterházy Miklós volt pétervári követ kiváló bronz mell-szobrát az Oroszországban letelepedett itáliai szobrász, Alessandro Martelli készítette.

Meglepő, hogy Majkkal, az egyházi művészet e fontos dunántúli művészközpontjával, melynek értékes darabjaival szerte az országban találkozunk, összefoglalásában nem foglalkozik. Csak az adattárban említ meg néhány innen származó alkotást. Hasonlóképpen nem említi a billegpusztai kis kápolna oltárszobrát, melyek barokk szobrászatunk legszebb alkotásai körébe tartoznak.

Az elavultabb forrásmunkák adatai korrekciót kívánnak, nem megbízhatók, átvételük óvatosságot igényel. A felhasznált forrásmunkák sorából többször utal Schoen Arnold—Kardos György: Szekesfehervár sérült műemlékei (1951) című kéziratot tanulmányra. Hivatkozása téves, mert az idézett kéziratot Schoen Arnold egyedül írta. Hasonlóan helytelenül idézi a Budapest als Kunststadt 1933. című forrásmunkát is.

Az opponensek részéről egyszer már elhangzott véleményeket itt nem akartuk megismételni, a magunk részéről csak annyit jegyzünk meg utólag, hogy azok megiszívlelése, az átdolgozás nagy értéktöbbletet jelentett volna. Elismerjük, hogy egy összefoglaló munka kezdeményezése nagy körültekintést igényel, tekintettel a dolgozat sokrétűségére, de éppen ezért a jóindulatú bírálatot nem szabad visszatartani. Aggházy Mária három kötetes munkája mint nélkülözhetetlen forráskiadvány fog szerepelni művészettörténeti irodalmunkban. Reméljük, hogy a gyűjtés, és az adatok terhetől felszabadulva, ezen értékes munkáját a magyarországi barokk szobrászat egészéről, vagy akár egyes fejezeteiről megkívánható részletes művészettörténeti tanulmány fogja követni.

Meg kell dicsérenünk az Akadémiai Kiadó e szép kiállítású termékét, mely sikerült illusztrációs anyaggá, köztük a pompás színes reprodukciókkal a magyar könyvkiadás legszebb könyvsorozatában kap méltó helyet.

Dr. RÉVHELYI ELEMÉR

¹ Itt említi meg, hogy az adattárban többször idézett „Budapest als Kunststadt” című, 1933-ban megjelent forrásmunka szerzője nem Hekler Antal. A könyv fejezetei az előszóban felsorolt szerzők önálló tanulmányai s e kollektív munkálat termését adta ki Hekler.

A kiadásért felel: az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki felelős: Pataki Ferenc
A kézirat érkezett: 1960. VI. 4. — Pótlányszám: 1000. — Terjedelem: 7.75 (A/5) ív

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Миклош Бошковиц</i> : Вопрос исследования перспективы в искусствоведческой литературе	177
<i>Геза Энц</i> : Портреты Короля Матьяш в ратуше г. Вроцлав	191
<i>Беланэ Бараньяи</i> : Обзаведение миноритской церкви в г. Ньирбатор	196
<i>Кальман Аради</i> : Неизвестное творение Селепченьи	229
<i>Лайош Хусар</i> : Произведения медальера Элек Майера	231

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Искусствоведческие регесты из королевских решений и приказов. Публикует: <i>Бела Боттло</i>	237
<i>Ференц Вамош</i> : Письма от Иштвана Сёньи	244

ОБЗОР КНИГ

<i>С. Гиедион</i> : Architektur und Gemeinschaft (Рец.: <i>Ласло Гере</i>)	248
<i>Тибор Бодроги</i> : Óceánia művészete a Magyar Nemzeti Múzeum—Néprajzi múzeum gyűjteményében (Искусство Океании в коллекции Этнографического музея — Венгерский национальный Музей) (Рец.: <i>Дьюла Ласло</i>)	249
<i>Иштван Жантон</i> : Magyarország Művészeti emlékei I. Dunántúl (Художественные памятники Венгрии I. Задунайский край) (Рец.: <i>Анна Задор</i>)	251
Охрана художественных памятников в Венгрии, 1848—1858 (Рец.: <i>Анна Задор</i>)	252
<i>Пал Миклош</i> : A tunhuangi Ezer Buddha Barlangtemplomok (Пещерные храмы Тысяча будда в Дун-хуане) (Рец.: <i>Дьюла Ласло</i>)	253
<i>А. Н. Беленицкий—Б. Б. Петровский</i> : (Рец. <i>Ласло Ференци</i>)	254
<i>Дьёрдь Дьёрффи</i> : Tanulmányok a magyar állam eredetéről (Очерки о начале венгерского государства) (Рец.: <i>Деже Дерченьи</i>)	256
<i>З. Свиеховски—Й. Захатовиц</i> : L'Architecture Cistercienne en Pologne et ses liens avec la France (Рец.: <i>Андраш Гергейффи</i>)	257
<i>Gotická nástenná malba v zenich Ceskych I. 1300—1350</i> (Рец.: <i>Янош Бег</i>)	259
<i>Матьяш Хораны</i> : Eszterházi vigasságok (Веселья на Эстерхазе) (Рец.: <i>Мариянн Шаллаи</i>)	260
<i>Р. Пани</i> : Bernini architetto (Рец.: <i>Ласло Гере</i>)	261
<i>Мария Аггхаз</i> : Magyarország barokk szobrászat (Барочная скульптура в Венгрии) (Рец.: <i>Элемер Ревхейи</i>) ..	262

Ára : 35,— Ft

Előfizetés egy évre : 100,— Ft

CONTENU

RECHERCHES

<i>Miklós Boskovits</i> : Le problème de la recherche de la perspective dans la littérature de l'histoire de l'art	177
<i>Géza Entz</i> : Les portraits du roi Matthias Corvin de l'Hôtel de Ville de Breslau	191
<i>Mme Béla Baranyai</i> : L'installation de l'église des frères mineurs à Nyírbátor	196
<i>Kálmán Arady</i> : Une oeuvre inconnue de Szelepcsényi	229
<i>Lajos Huszár</i> : Les ouvrages du graveur médailliste Elek Mayer	231

DOCUMENTATION

Analyses d'histoire de l'art dans les décrets et ordres royaux. Publiées par <i>Béla Bottló</i>	237
<i>Ferenc Vámos</i> : Lettres d'István Szónyi	244

REVUE DES LIVRES

<i>S. Giedion</i> : Architektur und Gemeinschaft (Compte rendu par <i>László Gerő</i>)	248
<i>Tibor Bodrogi</i> : Óceánia művészete a Magyar Nemzeti Múzeum — Néprajzi múzeum gyűjteményében (L'art de l'Océanie dans la collection du Musée ethnographique — Musée national hongrois) (Compte rendu par <i>Gyula László</i>)	249
<i>István Genthon</i> : Magyarország Művészeti emlékei I. Dunántúl (Les monuments d'art de la Hongrie I. Transdanubie) (Compte rendu par <i>Mme Anna Zádor</i>)	251
Protection des monuments historiques en Hongrie, 1949—1959 (Compte rendu par <i>Mme Anna Zádor</i>)	252
<i>Pál Miklós</i> : A tunhuangi Ezer Buddha Barlangtemplomok (Les Temples en grotte de Mille Bouddhas à Tounhouan) (Compte rendu par <i>Gyula László</i>)	253
<i>A. N. Belenitski</i> — <i>B. B. Petrovski</i> :	
(La sculpture et peinture de l'ancien Pyandjikente) (Compte rendu par <i>László Ferenczy</i>)	254
<i>György Györfly</i> : Tanulmányok a magyar állam eredetéről (Études sur l'origine de l'État hongrois) (Compte rendu par <i>Dezső Dercsényi</i>)	256
<i>Z. Swiechowski</i> — <i>J. Zachwatowicz</i> : L'Architecture Cistercienne et ses liens avec la France (Compte rendu par <i>András Gergelyffy</i>)	257
<i>Gotická nástenná malba v zenich Ceských I. 1300—1350</i> (Compte rendu par <i>János Vég</i>)	259
<i>Mátyás Horányi</i> : Eszterházi vigasságok (Réjouissances d'Eszterháza) (Compte rendu par <i>Mlle Marianne Sallay</i>)	260
<i>R. Pane</i> : Bernini architetto (Compte rendu par <i>László Gerő</i>)	261
<i>Mme Mária Aggházy</i> : Magyarországi barokk szobrászat (La sculpture baroque en Hongrie) (Compte rendu par <i>Elemér Révhelyi</i>)	262



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1960 • IX. ÉVF. • 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1960

FŐSZERKESZTŐ:
FÜLEP LAJOS

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:
GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:
DERCSÉNYI DEZSŐ

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNY

<i>Voit Pál</i> : Tervek, mesterek és mű	265
------------------------------------------------	-----

KUTATÁS

<i>Mojzer Miklós</i> : A váci barokk rezidencia	280
<i>Berkovits Ilona</i> : Zichy Mihály és a belga festészet	289
<i>Pataky Dénes</i> : Martyn Lajos két rajzsorozatáról	296
<i>Körner Éva</i> : Gadányi Jenő	304
<i>Maksay László</i> : Székely Bertalan a naturalizmusról és a realizmusról	314

KÖNYV ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

<i>Artner Tivadar</i> : Egy művészettörténeti kiadványsorozatról	316
<i>Bacher Béla</i> : Orosz szobrászat (Ism.: Scheiber Mária)	319

ELŐFIZETHETŐ

a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest V. József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Csekkszámla szám: egyéni előfizetésnél 61 257 közületi 61 066 (vagy átutalás a M. N. B. 8. sz. folyószámlájára.)

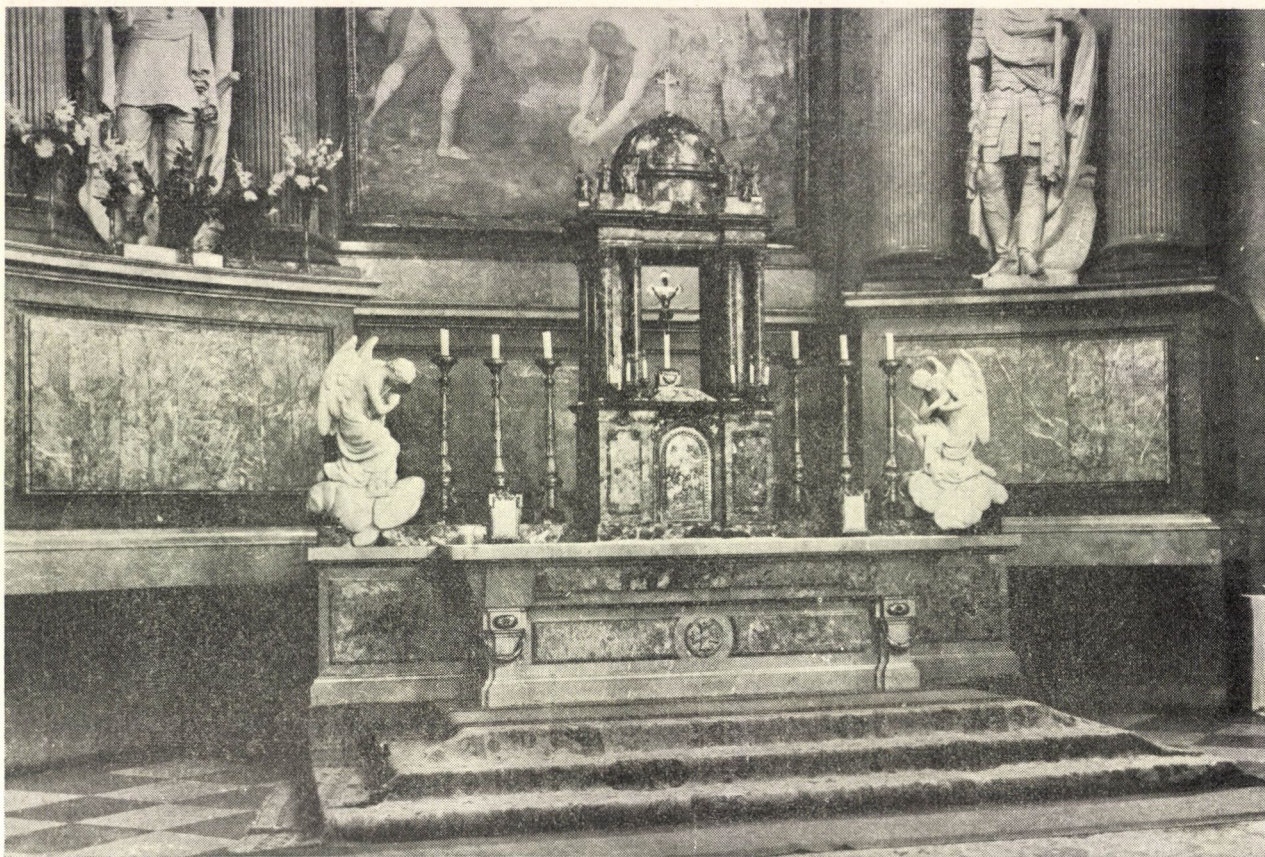
TERVEK, MESTEREK ÉS A MŰ

A műemléki topográfiák szervezett előkészítése és közreadásának fáradságos munkája — közel egy évtizede — egyre bővülő mederben halad. A művészeti emlékek történeti forrásainak feltárása alkalmából páratlan gazdagságú művészettörténeti adatanyag válik közkinccsé. A mennyiségi értéknél is többet jelent majd korszerű művé-

sztettörténetírásunk számára bizonyos módszereknek, a művészet alapvető folyamatainak, szervezetének, a műalkotás létrejöttének megismerése. Művészek és kézművesek komplex tevékenysége — magyarul: az egyes mesterségek ágazatainak differenciálódása, összefonódása, a céhregulák ilyen vonatkozású megismerése, ezekből az ex-



1. Grossmann—Prokop—Maurer—Pellegrini—Khern—C. Adami—G. Adami: A pápai plébániatemplom főoltára 1782—85



2. Pellegrini—Prokop—Khern—Adami: A pápai plébániatemplom főoltára. 1782.

trém- és határesetek kiemelése; az udvari, céhbéli és szabad (privilegizált vagy akadémiai) helyzetű mesterek társadalmi és egymásközi viszonylatának, munkavállalásuk írott vagy íratlan törvényeinek tisztázása — megannyi homályos terület, amelyekről elszórt adatokból értesülünk ugyan, de az egykori műgyakorlat kánonjáról alig van elképzelésünk vagy nem annyi, hogy azt műtörténetírásunk módszertanába ágyazhatnók. Utóbbi kíváncsi hiányosság is, mert az egyes mesterek szerepének, a munkafolyamatnak, ill. fázisainak felületes ismerete számos hibaforrásra ad okot a művek attribúálása, a mecénás és a művész kapcsolata, az emlékek datálása esetében.

A fenti ismereteknek a hiánya, vagy ezekre a módszerekre való törekvésnek elhanyagolása művészettörténeti összefoglalások esetében a legszembeszökőbb. Az érintett kérdésekre gyakran csak a történeti források gazdasági vonatkozású feljegyzései tudnak feleletet adni, s így a művészet gazdasági viszonylatának feltárását vagy a feltárt levéltári anyag felhasználását a korszerű művészettörténet alig nélkülözheti. A stílkritikai, tipológiai, formátörténeti módszereknek, a pusztán hipotézisekre és szellemes kombinációkra épített irányzatnak gyakran igen tetszetős eredményeit egyetlen váratlanul felbukkanó elszámolási, kifizetési vagy szerződési adat összeomlással veszélyeztetheti. A forrásanyag korszerű felhasználására természetesen a művészettörténetnek nem minden területen és nem minden korszakában nyílik alkalm, ill. elsősorban csupán ott, ahol egyáltalában ilyenekkel rendelkezünk. Azonban amint látni fogjuk — előfordul az is, hogy — iratszerűen igazolható munkamegbízások, szerződések, összegszerű kifizetések és nyugták esetében is, az ott, ill. azokon szereplő mesternevek nem mindig azonosak a mű eredeti alkotójának személyével. Ilyen eset előfordul azonban olyankor is, amikor egy mű létrejötté-

nél szerepet játszó több művész közül csupán egyetlen nevet sikerül a kutatónak elérnie s ezen az alapon az egész műalkotás szerzőjeként csak valamely részmunkát végző s talán egész más mesterséget űző személyt jelöl meg. Asztalosok, szobrászok, kőfaragók, márványozók, stukkátorok stb. működnek közre valamely feladaton, azonban a komplex feladat nem azt jelenti, hogy ott komplex-művészeket vettek igénybe, mert ilyenek nem voltak; az asztalosok pl. sohasem végeztek a szobrász munkakörébe, mesterségébe tartozó feladatokat, mert ilyeneket nem is végezhettek. Így nyilvánvaló, hogy nem elég az írott adat ismerete, de a kor munkamódszereit, szervezetét, az alkotás munkafázisait is élesebben meg kell figyelnünk.

Szakirodalmunk az utóbbi években több ízben foglalkozott középkori építészetünk munkamódszereivel. Összevetve ezeket a szórványos eredményeket az újkori levéltári anyagból általában leolvasható, a munkaszervezésre, módszerre vonatkozó tapasztalatokkal, megállapítható, hogy a műgyakorlatnak a középkorban kialakult kánonjai — a fejlődés, különösen a technikai fejlődés során — gazdagodtak és differenciálódtak ugyan, de lényegében a XIX. század közepéig nem igen változtak. Így, ha valamely történeti forrásokban gazdag kort vagy területet vizsgálunk — mint cseppben a tengernek — ott kell tükröződnie az azonos társadalmi múlt, ill. azonos gazdasági felépítésű nagy tájegység viszonyainak is. Szakirodalmunk műfajai között ezt az elvet Magyarország Műemléki Topográfiájának hatalmas forráskiadványa szolgálja.

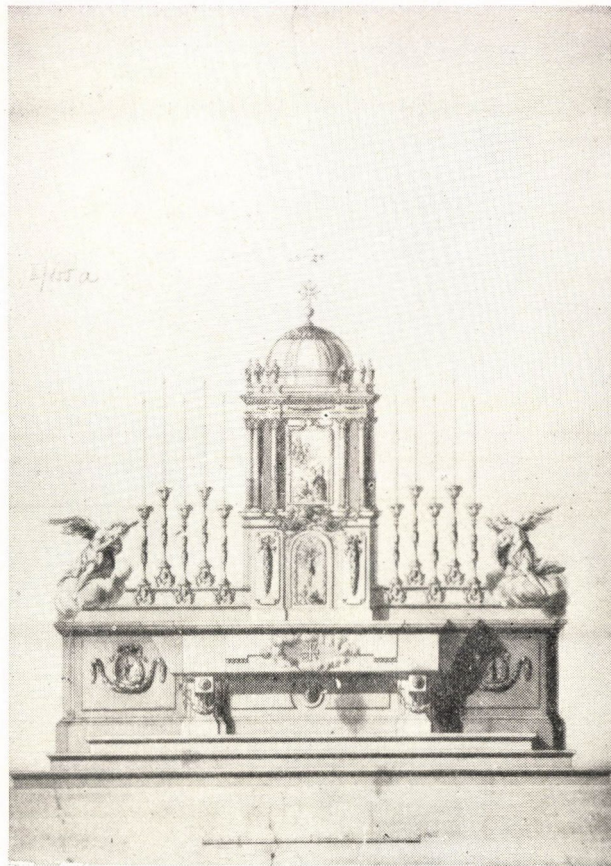
Az Eger-hevesmegyei topográfia öt éven keresztül folytatott levéltári előkészítése — s itt különösen Soós Imre munkája —, az emléktanyag részletes felvételezése, ill. a kettő eredményeinek összeegyeztetése, egymásba illesztése révén pedig már olyan mélységig hatol a témába,

a közzétett anyaggal együtt a részadatokat oly revizori gondossággal tudja ellenőrizni, hogy különösen alkalmas következtetéseink próbatételére. A XVIII. század gazdag archivális rajzanyaga, ill. az ezzel összefüggő iratoknak viszonylagos bősége, a hanyatló feudalizmus udvari és céhbeli művészeinek és kézműveseinek társadalmi tükörképe, végül az egri barokk művészet emlékeinek jelentősége jó előfeltételeket biztosít arra, hogy mint művészetünk történetének valamely szelvényében a *tervek, a mesterek és a mű egymással összefüggő kérdéseiről megfigyeléseket végezzünk.*

Tanulmányunk címe elvi tételt is rejt: utal arra az összetett folyamatra, amely a tervektől — a különféle mesterek közreműködésén át — az előttünk álló műhöz vezet. Ha a barokk művészet alkotásaira, különösen a nagyobb igényű és a szokványos ikonográfiai típustól eltérő ábrázolásokra gondolunk, a mű alapszerzőjeként a témát, annak eszmei mondanivalóját, hierarchikus rendjét és ikonográfiai szabályait „program”-ba foglaló azt a szellemi alkotót kell tekintenünk, aki sokszor egyházi személy vagy magával a megrendelővel azonos. Ilyen programba foglalt szimbolika néha építészeti műveknél is szerepel, igen gyakori azonban a falképek, szoborcsoportok, oltárok, ill. szobrokkal ékesített oltárépítmények tematikus eszmei tervezése.

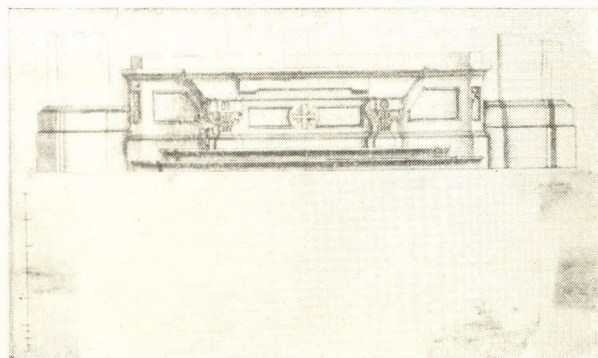
Eszterházy Károly püspök a kor egyik legműveltebb ízlésű mecénása nemcsak programjai révén, de a mű gyakorlati tervezése és kivitelezése során is — túlmenően a minták és példák kijelölésén — a részletek oly gondos mérlegelésével, az egésznek oly nagyvonalú rendezői kedvével kapcsolódott az általa megrendelt munkákba, hogy igen sok esetben a mű társszerzőjének kell tekintenünk. Különösen így van ez a templombelsők művészi összhangjának megteremtésekor, ahol a formák, anyagok, színek kompozíciós együttesét Eszterházy szuverén módon alakította ki. Eszterházy a tervezőben is eszmei programjának, művészi vágyainak, saját rendező képességei megvalósítójának végrehajtó köztételt látta, valamilyen módon úgy, ahogy a ma tervező művésze a kivitelező-vállalkozót tekinti. De — és még erre a korra ez jellemző —, a tervező és a kivitelező, a szellemi és a gyakorlati munka között koránt sem volt olyan mély elkülönülés, mint ahogy az századunk elejének szemléletében kialakult. E megfigyelés helyességét épp a bemutatandó példák igazolják: gyakran az ugyanazon a komplex feladaton dolgozó, azonos színvonalú művészek, különféle fő-, mellé- vagy alárendeltebb szerepekben jelentkeznek. A megrendelő, a kor feudális jellegének megfelelő despotikus helyzetből irányítja a mű létrejöttét. Nem is figyel a művész érzékenységre vagy hiúságára: a felkészültség és a megbízhatóság döntenek a szereposztáskor. A művész viszont gyakran szívesebben vállalja a kivitelezéssel kapcsolatos munkát, mint a szellemihez jellegében közelebb álló feladatot, mert az előbbi rendszeren több jövedelmet biztosít számára. Teljesen hibás tehát az a szakirodalmi nézet, amely például a céhbeli festőt (cimer-, zászlófestő stb.) és az aranyozót nemcsak két különálló mesterségnek tekinti, de a figurális kép, a festmény készítőjét magasabb művészettörténeti értéknek becsüli, mint azt a mestert, aki valamely — épp a kezünk ügyébe eső — oklevélben „csak” aranyozási munkával szerepel. Holott a barokk közép-mestereknél általában arról van szó, hogy a művész kevesebbet keresett az oltárkép megfestésével mint a kép keretének aranyozási munkájával. S miután — mint ez kutatásaimból kitűnt — a festőművész vállalkozó is, aki legényeivel dolgoztat, gyakran szívesen pályázik olyan aranyozási munka elnyerésére is, ahol a művészi részt nem ő, hanem talán nálánál gyengébb színvonalú versenytársa készíti. Ilyen „köznap” munkákkal foglalkoztatják Halleréknál Gyöngyösön Beller Jakab piktort, aki képrámaaranyozási, bútormázolási stb. feladatokkal szerepel Haller Sámuel rezidenciás házában.¹ De ismerünk oltárképeket tőle is, a szerzője a pétervásári kastély bravúrosan festett szellemes rokokó freskóinak is.

Másfajta példákkal viszont az építészettörténet szolgál: Joseph Gerl bécsi építész keserű levélben panaszkodik, mikor megtudja, hogy az egri líceumhoz készített terveit Eszterházy megvásárolja ugyan de a kivitelezés



3. Giulio Pellegrini: A pápai plébániatemplom főoltárának terve, 1782.

munkáját, amely a tervekért kifizetett tiszteletdíjjal szemben jóval nagyobb anyagi hasznot biztosított volna — nem bízta rá.² Az építészettörténet mesterelemzésénél a megrendelő, a tervező, a vállalkozó és annak helyi megbízottja a pallér személyén kívül, az előbbieket irodájában foglalkoztatott rajzoló személye is beleszövődik a mű kialakítói közé. A rajzoló szerepe homályba burkolt: legtöbbször olyan személyekről van szó, akiknek építészeti, vagy mérnöki pályája kettétört: nem tehetségük hiánya, hanem társadalmi helyzetük miatt nem tudtak valamely céh kőművesmesteri grádusáig eljutni, önálló egzisztenciát teremteni. Előfordul, hogy a gazda halálával a már nem is egészen fiatal özvegy kezével együtt nyerek el



4. Adami: A kömlői főoltár színtípusának tervvariánsa 1782.



5. Adami—Pellegrini—Halblechner—Miller—Plitzner—Sporer—Szikora—Wittmann (Zirkler festménye helyén Sajóssy A. 186?) A kőmlői plébániatemplom főoltára 1782—85.

annak vállalatát, irodáját, illetve a működési jogot és a kőművesmesteri rangot. Ilyen férfiú Grossmann József, aki két hónappal gazdája halála után már elveszi Fellner Jakab özvegyét. Tudjuk, hogy mikor Grossmann 1785-ben meghal, Eszterházy számára „ügyes rajzoló”-ját ajánlják. Ez a rajzoló nem más, mint Gött Antal, akit a második örvégységét nem sokáig viselő Grossmanné harmadik férjéül választ.³ Gött Antalt néhány szép „fellnereszk” tervéről ismerjük, s házassága óta mint tatai építőmester szerepel.⁴ Fellner vállalkozó is volt, irodájában, mint a kortárs írja: „... a' Delineációknak készítéseihöz már egész akadémiát tartani kintelenítettik...”⁵ Az említeteken kívül tudunk Paár Ignácnak Fellner tehetséges és aktív vejének, Sauer Vencelnek, Pauly Mihálynak, Hau-

sensteiner Vencelnek, Reindl Antalnak, a későbbi zirci építőmesternek Fellner tatai irodájában folytatott tevékenységéről.⁶ E kitűnő segéderők dolgozzák ki a mester vázlatait a megrendelő kívánságainak szem előtt tartásával, ill. a nagy rézmetszetes építészeti mintakönyvek kiválasztott formáinak átfogalmazása útján. Bizonyos, hogy terveznek is; fő feladatuk a léptékes műhelyrajzoknak elkészítése, amelyekkel a mesternek mint vállalkozónak a munkahelyeket el kellett látnia. Az alkotó szubjektuma tehát az építészetben sem olyan egyértelmű. A szerzőség kérdése azonban egy azonos mesterségen belül szorosabb korlátok között mozog, csak az „invenit” és a „delineavit” kifejezés választja el elméletileg a mai értelemben vett alkotó tervezőt a műszaki rajzólótól.

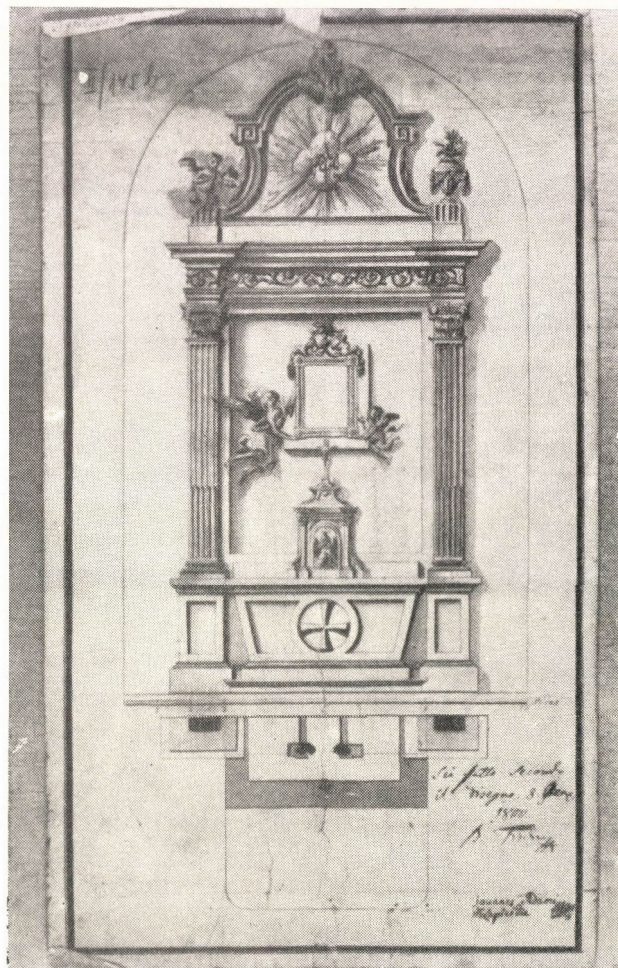
A tervező és a vállalkozó szerepkörének azonban olyképpen való szétválasztása, hogy a magasabb grádusban levőnek a szellemi részt, a mesterségben alacsonyabb lépcsőn állónak a gyakorlati — tehát művészettörténeti szempontból úgyszólván számot sem tevő — tevékenységet tulajdonítjuk, szerintünk elavult módszernek tekintendő.⁷

A kor szokásjoga elől ugyanis — egy-egy főrangú diletáns, szerzetes vagy udvari művész kivételével — nem volt kitérésí lehetőség: a kőműveslegény csak vándorévei és „remek-vizsgálja” után, az összes céhbeli mesterek beleegyezése esetén vált teljes értékű céhtaggá, aki önálló ipart (tervezést és kivitelezést) folytathatott és elnyerte a kőművesmesterséget (Maurermeister). Számuk — a versenytől való félelem miatt — igen korlátozott. Egerben a XVIII. század második felében, a legnagyobb prosperitás idejében 4–5 fő. Gyakorlati és jogi szempontból is a kőművesmesterség már a legtöbb, amit ezen a területen el kell érni: az építőmester (Baumeister), az építész (Architekt) cím és rang csupán; az udvari, kamarai stb. építész pedig hivatalnok. Ugyanílyenek a városi, megyei, uradalmi geometrák, azaz a mérnökök, akiknek rendszeres képzése Magyarországon 1763-ban indult meg s akik az út, híd, vízipítésen és földmérésen kívül (térkép) saját hatáskörükön belül foglalkoznak építészeti tervek készítésével, építkezések vezetésével is.⁸

A munkaszervezés kérdései között tisztázatlan az uradalmi építési hivatalok tevékenységének szerepköre is. Élükön az építési felügyelő (Bauinspector, Bauschreiber) áll, aki szervező, pénzügyi, de nem építész szakember. Tudjuk azonban, hogy mint másutt, itt is van kivétel: Barkóczy Ferenc egri püspök rationistája (számtartója) a színezett (márványutánezatú) modellt minden oltárhoz készítették és szerződéseinkben következetesen szerepel-



6. Giovanni és Giacomo Adami: A falsótárkányi oldaloltár. 1793–1803



7. Giovanni Adami: A falsótárkányi oldaloltár tervvariánsa, 1793–1803.

püspök felkérésére az egri minorita templomnak az általa készített rajzait (delineációit) a minorita gvardián (Jakabfalvy Román) kívánságára, a templom bővítése céljából átrajzolja. Ez a rejtélyes eset azonban majdnem egyedülálló az építési irodák gyakorlatában.⁹ Utóbbiak inkább a feudális gazdálkodás révén kitermelt építési anyagok, szállítási eszközök és a bérfizetések folyamatosságáról gondoskodtak.

A különféle tervek, a különféle mesterek tevékenysége útján létrejött mű elkészítésének összetett folyamatát olyan emlékenyagon példázhatjuk legszemléletesebben, amely mint műfaj maga is komplex, amelyen a képzőművészet majd valamennyi ága megjelenik.

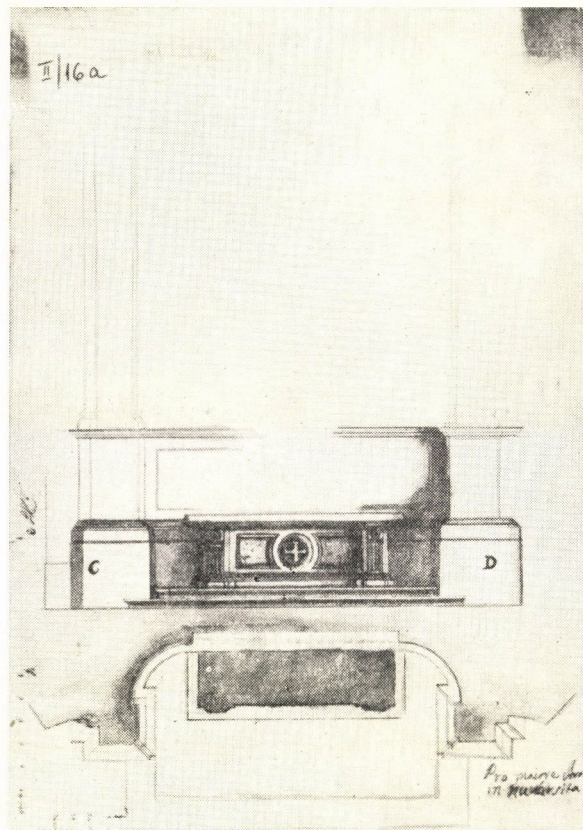
1777. február 19-én adja ki Eszterházy Károly egri püspök, Pápa földesura és kegyura rendelkezéseit a plébániatemplom építésére és berendezésére.¹⁰ Ennek 6. és 7. pontja intézkedik első ízben a templom oltáiról, köztük a főoltárról, amelynek felállításához építészeti, szobrászati, festészeti és más feladatok megoldása is szükséges. A főoltár felállításának története 1777-ben kezdődik azzal, hogy Eszterházy a pápai plébánost — Kracker Egerben készített vázlatával — Bécsbe küldi Melchior Hefele építészhez, olyan megbízással, hogy tőle — e vázlatok alapján — a pápai oltárok számára terveket rendeljen. További kötelessége, hogy ezeket Egerben neki jóváhagyás végett elküldje. Ott az asztalos (néha szobrász vagy fafaragó) elkészíti, ill. elkészítteti az oltár kicsinyített modelljét (modella, minta, forma) amelyet egy másik festő a kívánt márványok színeit alapulvéve kifest. Ilyen



8. Giovanni Adami: Az egeri exferencrendi templom diszkapuja, 1793

nek. Végül, ha ott (Egerben) Eszterházy a pápai templom főoltárának modelljét is jóváhagyta, Fellnerrel együtt ismét Hefeléhez kell menniök Bécsbe a végleges megállapodás megkötése végett. A főoltár története pedig ott végződik, hogy Eszterházy közel tíz év múlva, mikor a művet már egészen más művészekkel elkészíttette, Hefele anyagi követeléseit, amelyeket az oltártervek elkészítéséért támasztott, visszautasítja. Melchior Hefele — akkor már primási építész — 1786. január 30-án kelt újabbkérelmező levelére Eszterházy már nem is válaszol.¹¹ Érdekes, hogy 1777. november 21-én kiadott programjában¹² Eszterházy kétségkívül Hefelét tekinti a pápai főoltár tervezőjének és közvetve őt is modell készítésére utasítja, mégis kilenc év múlva, azon a címen — és ez Eszterházy felfogására jellemző —, hogy semmi a tervekben kivitelre nem került, jogosulatlannak tartja a tervező követelését. Pigler Andor helyesen köveztetett¹³ mikor arra gondolt, hogy Hefele akkor még barokkos stílusa — erre vall jóval később tervezett szombathelyi főoltára — a haladó ízlésű megrendelő tetszését nem nyerte el. De meghalt Kracker János Lukács is, Hefele helyett pedig Fellner halála után (1780. dec. 12) megfelelő tervezőt talált e munkára Grossmann Józsefben, aki addig, amíg Fellner özvegyét nőül nem vette — úgyszólván mint névtelen segéd működött. Már 1781 nyarán elkészíti a pápai főoltárnak azon rajzát,¹⁴ amelynek nyomán Schmidt Ferenc egeri asztalos előállítja a modellt.¹⁵ 1872. május 16-án Grossman József, tatái építőmester, mint vállalkozó szerződésre lép Carlo és Giacomo Adami, akkor süttői márványfaragókkal a főoltár márvány, ill. márványozási munkálataira.¹⁶ Hubert Maurer bécsi festő a főoltárkép,¹⁷ Khern József egeri rézműves a tabernákulumajtó aranyozott domborművére kötnek szerződést.¹⁸ (1—3. ábra).

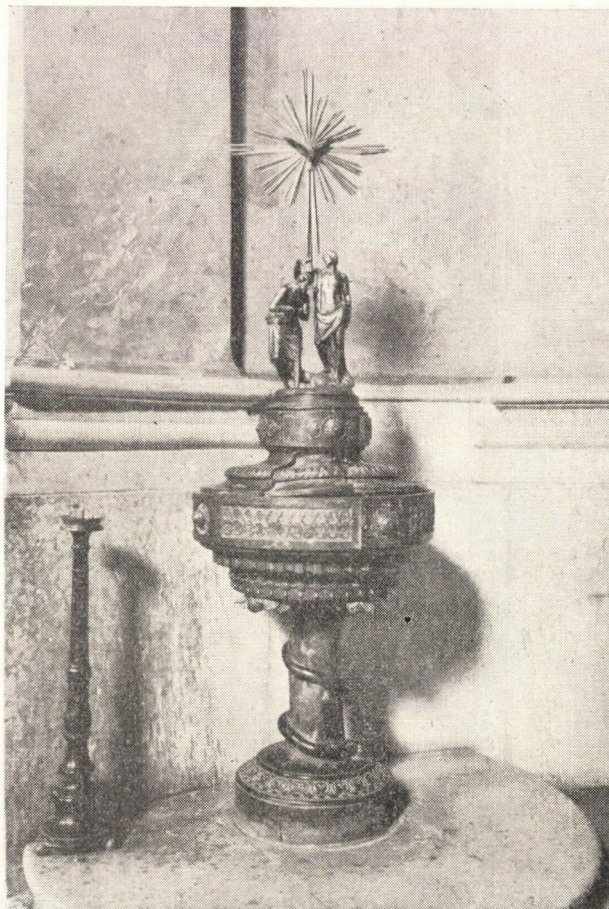
Érdekes megfigyelnünk, hogy Grossmann oltártervén — amelyet Pigler Andor adott közre — csak a szentély hátfalához simuló oltárépítmény szerepel, a stípesz a tabernaculummal és az adoráló angyalalakokkal a tervről hiányzik. Az Adamiakkal kötött szerződésben viszont a modell alapján készítenő szítpeszről (tumba) is szó van. Nyilvánvaló tehát, hogy a modellt Egerben két terv, az oltárépítmény (retabulum) és magának az oltár (szítpesz) rajzának összevonásával készítették el. A kivitelre került, ma is álló szítpesz és tabernaculum tervét az egeri Érseki Gazdasági Levéltár egy meghatározatlan rajzában ismertük föl.¹⁹ Szignatúrája szerint Pelligrini triesti mester alkotása a finom és mértéktartó formaszépséget tükröző színezett tusrajz. Így a pápai főoltár Giulio Pellegrini és Grossmann József közös alkotásának tekinthető,²⁰ amelyet Khern domborműve, Maurer oltárképe és Philip Jacob Prokop bécsi szobrász carrarai stukkmárvány szobrai díszítenek. Prokop ugyanis alig valamivel később, 1782. július 2-án köt szerződést, már magával Eszterházyval az oltárra készítenő két adoráló angyal, az oszlopok közé tervezett két királysobor és az architráv négy angyalszobrára, melyet 1786. november 17-én kelt újabb szerződés követ az oltár felhődíszének mintázására.²¹ Grossmann és Pellegrini terveit az eredetiekkel összehasonlítva, alig találunk némi módosítást a rajz és a kivitelezett mű között. A módosítás, amint arra számtalan analógia mutat, nyilván Eszterházy állandóan jelentkező egyszerűsítési törekvéseire vezethető vissza. Előfordul azonban, hogy az alternatívában vagy tervvariációkban elkészített rajzoknak éppen az eredetivel azonos példánya hiányzik, miután az került a művész kezébe, ahonnan már ritkán jutott vissza a megrendelőhöz, a „delineációk tékája”. A pápai eredetihez még sokkal közelebb áll az a variáns, amelyet Eszterházy 1782-ben Kömlőre rendelt



9. Giovanni Adami: Az egeri liceumi kápolna oltárának terve, 1792

meg.²² Az oltár rajzát az Adami-család harmadik tagja, Giovanni Adami kőfaragó készítette.²³ A kömlői — Franz Anton Pilgram terveire visszavezethető — játékos homlokzatú rokokó templomot Franz József egri építómester, Fellner Jakab utóda építette. Ő eszközli a berendezés kifizetéseit is: Halblechner Vencel egri szobrász a főoltár tabernákulumának kőkapiteljeiért Miller és Plitzner demjéni kőfaragók a retabulum oszlopfőieért és menzájáért, Sporer János egri márványozó a főoltár márványozásáért vesznek fel összegeket. Halblechner már előbb elkészíti a főoltár modelljét, — s ez esetben a szobrász is vállalkozó: az asztalosmunkát ő adja munkába. De a modellt Szikora György egri festő aranyozza és Vittmann Antal egri festő pingálja márványszínűre, mindketten mint Franz József vállalkozó-építész szerződésesei.²⁴ (4—5. ábra).

Láttuk, egy-egy mű milyen tervek, milyen mesterek és milyen munkaszakaszok útján érkezett el a megvalósulás állapotába. A példák pedig nem is a legösszetettebbek közül valók. Az egri exjezsuita templom Krauss-féle főoltárának csak a kivitelezésénél hét újabb nevet hozott napfényre a kutatás²⁵ anélkül, hogy az eredeti koncepciónak az építmény egészének tervezőjét megnevezhetnők. S hogy a tervező és kivitelező időnkénti szerepcseréjéről — amelyről már fentebb említés történt — közöljünk egy-két példát, az Adami-család működését az alábbi kitéréssel, részleteiben is figyeljük meg. A lugánói eredetű kőfaragó, márványfaragó és műmárványozó (márványos) Adamiak közül Carlo és társa Giacomo már a pápai főoltár szerződésén is szerepelt. Nyilván ottani kedvező tapasztalatai alapján hozta Eszterházy Giacomo és Giovanni Adamit az Eger melletti Felsőtárkányra,²⁶



11. Philip Jakob Prokop: A pápai plébániatemplom keresztelőkútja. 1785/86

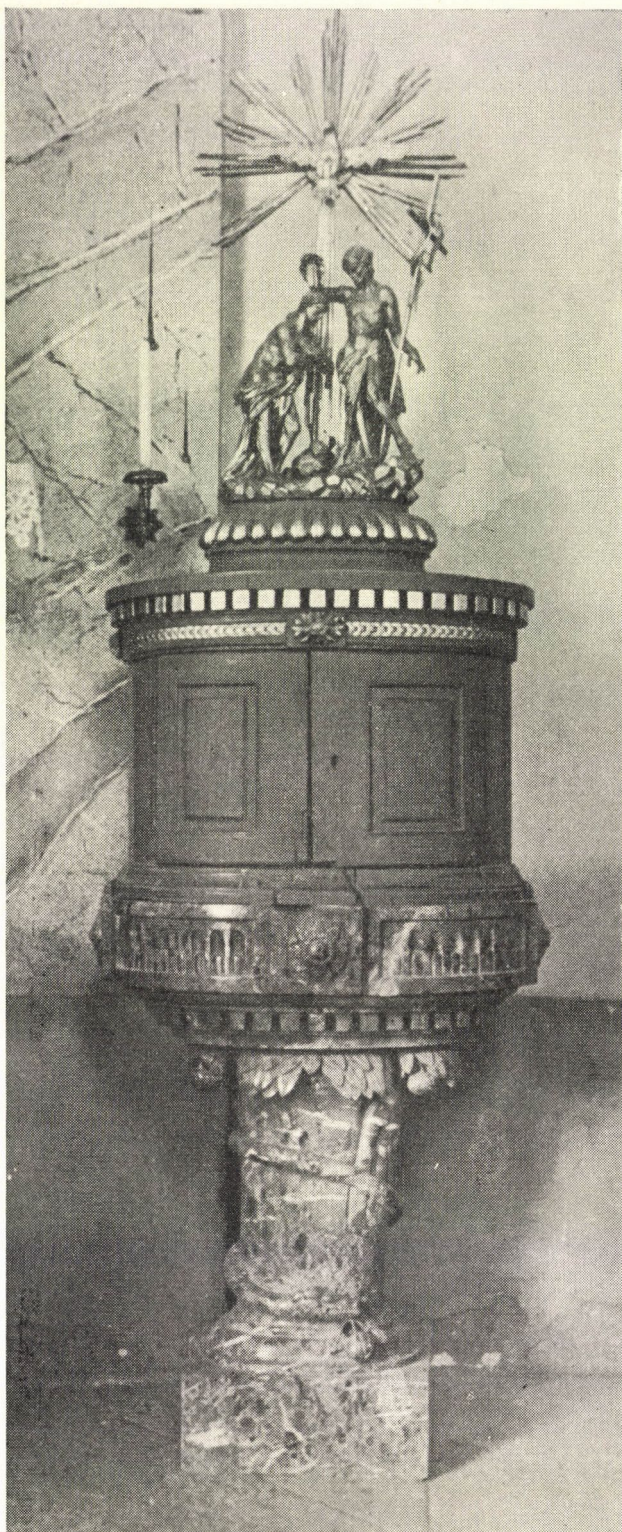
ahol átadta nekik a püspöki márványbányákat.²⁷ Carlo Adami már Barkóczy idejében is szerepelt Tárkányon, mégpedig mint olyan „olasz”, akit Giov. Batt. Scala és Giovanni Triavolo társaságában a püspök „visszahív” a fuorcontrasti építkezéseihez.²⁸

A feltűnően sok olasz név a magyar rokokó, de különösen a későbarokk idők, az 1780—1800 közötti évek egri templomberendező stílusának északitáliai igazodására figyelmeztet. Ennek a stílusnak a hatása alatt készülnek a Fellner-kör: Grossmann, Gött és Pauly oltártervei is. Eszterházy és környezete „antikisch”, „antik” jelzővel határozza meg ezt az új, ünnepélyes de előkelően otthonos stílusirányzatot. A stílusjegyek közül a szögletes voluták, a sötét, csillogó márványfelületekről elővilágító arany füzérek, rozetták, a rokokóval még gyakran együtt alkalmazott, mesterien összeötvözött díszítőformák jellemzik és mindenekelőtt a puha vonalban lapított ívű kosaras nyílászáródások szeretete. Az antikosz vagy antikizáló elnevezés valóban helyesebb mint a XVI. Lajos (Louis XVI.), vagy a német művészetre illő s újabban nálunk elterjesztett „copf” kifejezés, mert ebben az esetben találozunk utal Itáliára, a stílus és egri művelőinek származására.

Az Adamiak visszatérésével Egerben nemcsak, hogy az új stílus nyert helyi művelőket, de ennek a stílusnak elsősorban ők voltak terjesztői is, s mint ilyenek a magyar művészet számára egyáltalában nem lebecsülendő kivitelező kézművesek. Sikerük okszerűen irigységet és gyűlöletet is szült: az egri kőműves, ács és kőfaragó céh Giacomo Adami ellen céhenkívüli „fusersága” miatt emelt panaszt.²⁹ A feljelentők elmondják, hogy az „... olasz kőfaragó, aki Pápáról egynehány esztendőök előtt (1791) Felsőtárkányba csupán azért, hogy a felsőtárkányi temp-



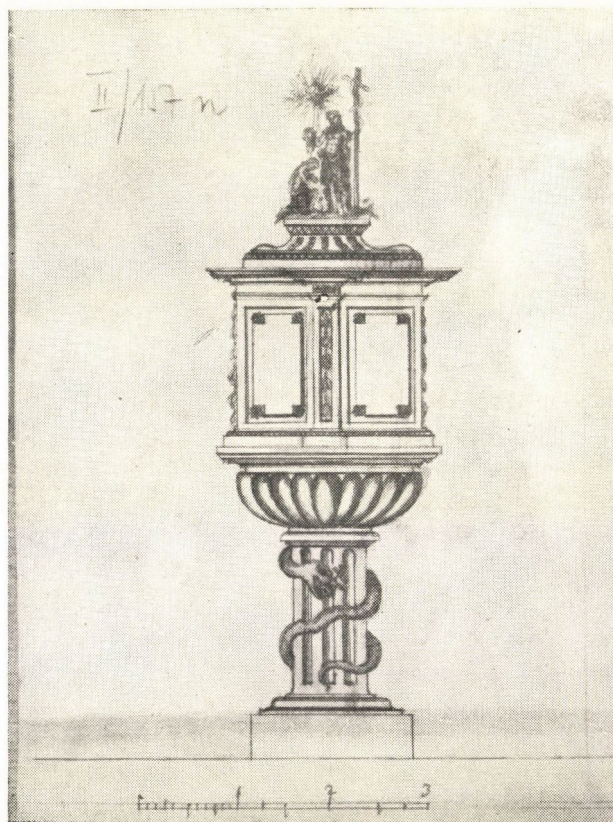
10. Adami—Moczer—Szikora—Schmidt—Sporer: Az egri liceum kápolnájának oltára, 1794



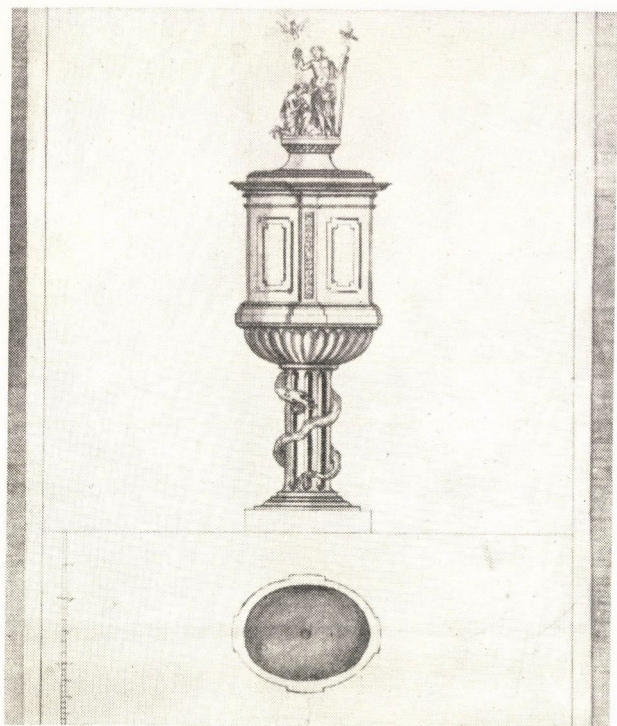
12. Prokop—Adami—Moczer: A felsőtárkányi keresztelőkút 1790 körül



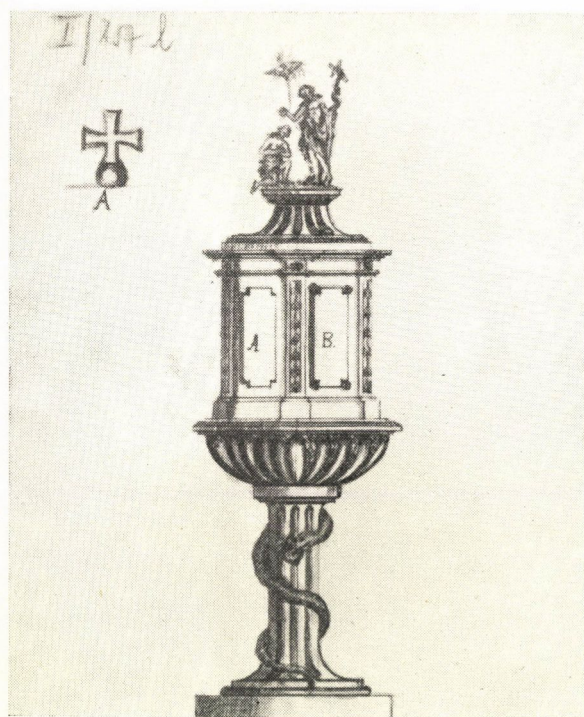
13. P. J. Prokop: Keresztelőkút terve, 1785



14. P. J. Prokop: Keresztelőkút terve, 1785



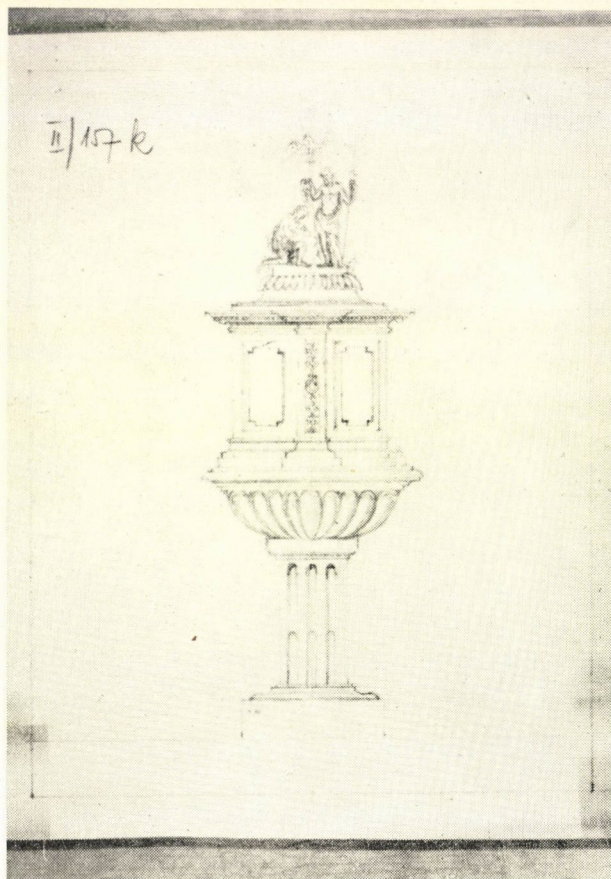
15. P. J. Prokop: Keresztelőkút terve, 1785



16. P. J. Prokop: Keresztelőkút terve, 1785



17. Prokop—Adami—Moczer: A mezőtárkányi keresztelőkút 1810 körül



18. P. J. Prokop: Keresztelőkút terve, 1785

lomban a nagy oltárt márványbúl elkészítse, hozatott . . . a kőfaragómestereknek nem kevés károkra kőfaragó munkát készíteni és a privátus lakosoknak eladni bátorodik . . .” A felsőtárkányi templom főoltára, az egri ferencesek, az egri és miskolci görögkeleti templomok kapuzata (8. ábra.) s még számos mű finomkezű, a formák elegáns és biztos alakítójának, ötletgazdag művésznak mutatja.³⁰ Főntmaradt tervei közül a felsőtárkányi „oldaloltár” ill. az ehhez készített variációk érdekelnek bennünket, miután módunk van azokat az eredetivel összehasonlítani. A kor szokása szerint tervvariációkat készít: ezekből választ a megrendelő. Eszterházy, mint rendesen, most is módosításokat kíván. Az építési iroda memoriáléjában olvassuk Farkas János „bauschreiber”-nek az oldaloltárra vonatkozó feljegyzését 1793-ból: „A Tárkányi oldal oltárnak a Delineatioját is a szerint a mint Adami Jakab maga feltette bemutatam Ex.-nak, ha a szerint tetszene annak építtetése . . .” Alatta Eszterházy jellemző bejegyzése a terv egyszerűsítésére ad utasítást: „Amint kitűrültem elmarad úgy meg lehet.”³¹ (6–7. ábra.)

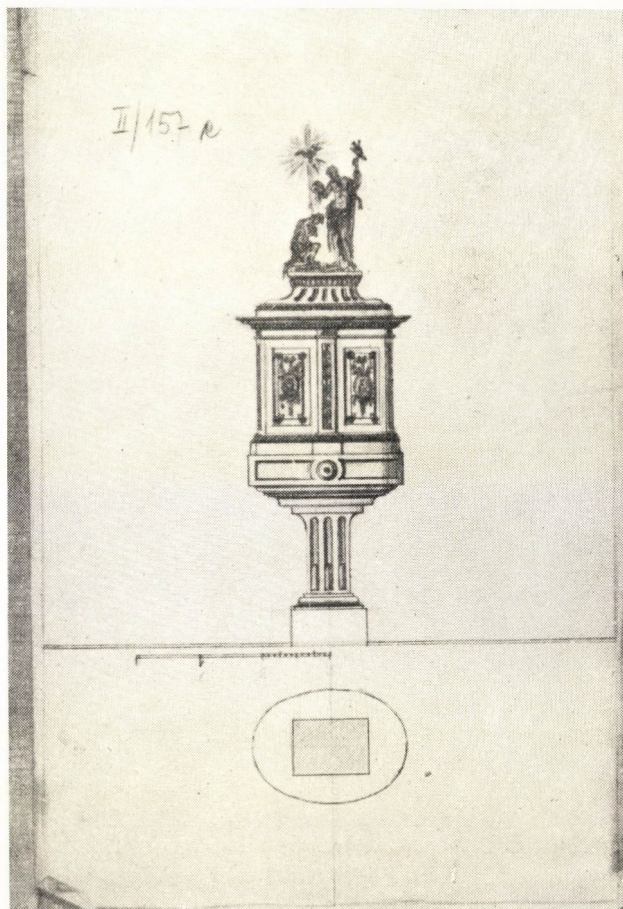
Adami tervezi és a modell elkészíttetése után³² kivitelezia liceumi kápolna drága márványokból faragott oltárát is. A szoborműveket Moczer József egri kőfaragó, az aranyozást Szikora György egri festő készíti. Az oltár modellje — az iratok szerint — Schmidt Ferenc egri asztalostól, az oltár körüli műmárványozás Sporer Mihály egri stukkátortól származik. Az oltárkép első vázlatát és első változatát Huszár Ferenc, a másodikat Zirkler József egri piktor festi.³³ Az oltárkép helyén ma Hősz János Mihály egri festő műve áll, aki mint ezzel maga eldicsekszik, éppen e kápolna mennyezetén dolgozó Maulbertsch segédjeként itt kezdi festőpályáját.³⁴ A liceumi oltár adatainak e csoportja már nemcsak a műfaji különállásra, a munkafázisok szakaszosságára figyelmeztet, de óvatos-

ságra int a szakirodalom olyanfajta attribúciótól, amely azon az alapon, hogy amennyiben valamelyik mester a vonatkozó műemlék berendezésénél okmányilag kimutatható, neki tulajdonítja a berendezés, díszítés stb. egészét, sőt a földrajzilag közeleső emlékeket is e mesterkörbe vonja. (9–10. ábra.)

Példáink sorát az egerkörnyéki keresztelőkutak egy csoportjának fordultatos történetével zárjuk, amelynek tanulása mégis az, hogy itt sem extrém esetről szerzünk tudomást, hanem a kor egyik szokásos műgyakorlatával van dolgunk.

Az összes vonatkozó iratok és elszámolások szerint Adami „olasz márványos” faragja szerte az egyházmegyében azokat a melegfényű, zöldesszürke tárkányi márványból faragott keresztelőkutakat, amelyek kevés eltéréssel azonos felépítésű, felfogású gondolatra vezethetők vissza. A keresztelőkutak figurális szobordíszét mindennütt Moczer József egri szobrász készíti.³⁵ Ezeknek a művészeti emlékeknek tervvariációi az Egri Érseki Gazdasági Levéltár tervgyűjteményében találhatók.³⁶ A tervsorozat, a rájuk vonatkozó elszámolási iratok, a fenti mestereket megnevező utasítások és feljegyzések, valamint a velük azonosítható és a helyszínen a topográfiai bejárások során fellelt művek egyezése ellenére Adami és Moczer szerzőségét mégis megdönti egy másik mű: a pápai keresztelőkút. (11. ábra.)

A nemes anyagból készített pápai baptisteriumnak ma már hiányzik dobalakú ajtós kútháza, de alsó építménye és az oromzaton álló szoborcsoport, amely Jézus megkeresztelését ábrázolja a Jordán vízében, azonos az egri tervek és az Adami–Moczer művek kialakításával. Philip Jakob Prokop bécsi szobrász 1785-ben, Eszterházyhoz intézett levelében írja, hogy a pápai keresztelőkút.



19. P. J. Prokop: Keresztelőkút terve, 1785

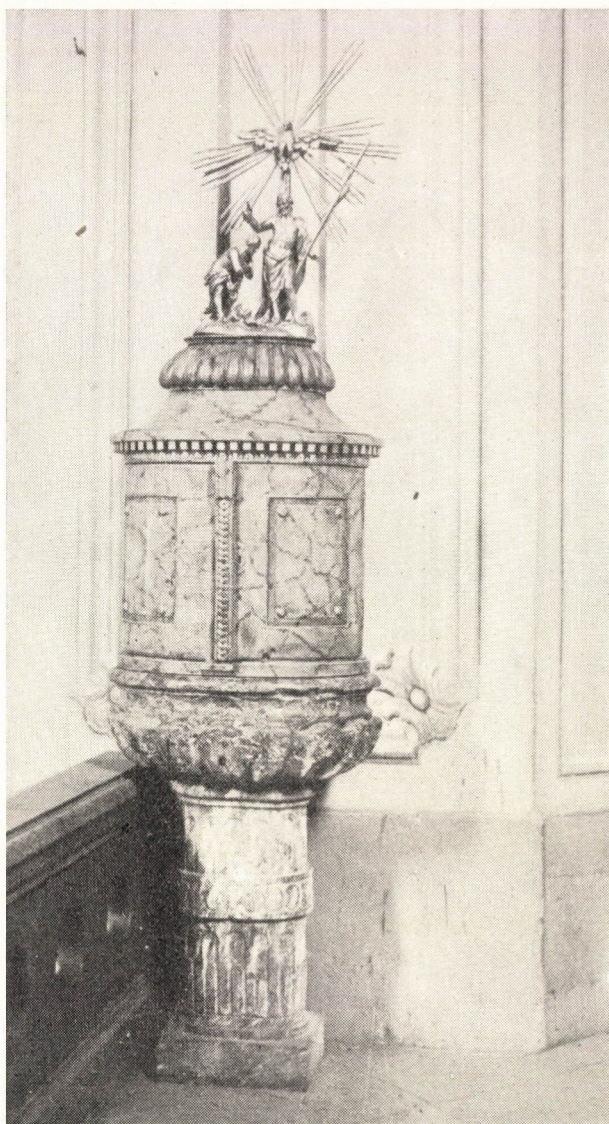
kúthoz rajzsorozatot küldött Egerbe.³⁷ A levélben az építmény allegorikus jelentését is felfedi: „az oszlop az egyház erejét, az oszlopra tekeredő, almát harapó kígyó az erendő bünt, a kereszteselést ábrázoló szoborcsoport az erendő büntől a keresztség szentsége útján való megváltást” jelképezi. Eszterháznak a pápai kútra Prokoppal, 1786 november 17-én kötött szerződése részletesen körülírja az anyag és a megmunkálás módját. Kiköti azt is, hogy modell gyanánt a szobrász fából készült, színezett, de természetes nagyságú darabot köteles szállítani, amelyet a megrendelő más templomban óhajt felhasználni.³⁸

E megállapodással Eszterházy az eredeti művön kívül egy méretarányos mintapéldány és az egész tervsorozat birtokába jutott. Az eredetileg legalább 15 darabból álló variációs rajzsorozat egyes darabjait használtatta fel Adamival új templomai berendezésénél. Adami mint szignált oltártervei és művei mutatják Prokoppal legalábbis egyenrangú, de minden bizonnyal önállóbb művész. A fölkapott bécsi mesterrel szemben kedvezőbb képet alkotunk róla, ha idézzük Prokop — nem sok invencióról árulkodó levelet — amelyet Eszterházyhoz írt s amelyben a kútervek eredetével dicsekszik: „alt und neye in allen Haub Kirchen Wiens angesehen”. Így jutott Bécsből egy — voltaképp ismeretlen invenciójú mű — Prokop variációin keresztül Egerbe s onnan Adami — a kivitelező szerepében — másfél évtizeden keresztül terjeszti szét Eszterházy templomaiba. (12—21. és 28. ábra.)

Íme a datálás és attribúálás nehézségeinek iskolapéldája, a tervek, a mesterek és a mű kapcsolatának szövevényes útja. Az előadottakból világosan látható, hogy még a kedvező forrás- és emléktanyaggal rendelkező területek felderítése is mily összetett problémák elé állítja a kutatást. Gyakran nem egy, de számos nevet kellene írunk egy-egy közzétett mű fényképének aláírásához. A terv, a mester és a mű összefüggéseire még számos



20. Prokop—Adami—Moczer: A kiskörei keresztelőkút 1790.



21. Prokop—Adami—Moczer: Kápolnai keresztelőkút 1790 után

alkalommal utalhatunk: így az egerbaktai Kracker-féle főoltárkép keretének, tabernáculumának és szószékének Steinhauser Antal által készített terveire, amelyek aranyozása 600 Ft-ba, Kracker óriás méretű festménye 350 Ft-ba kerül. Ilyen példák még a kápolnai templom Heszt János-féle szószék terve, a füzesabonyi templom szószékének és Atzenhoffer Ignác egri szobrásztól, Messerschmidt tanítványától való főoltárterve; ugyanitt és Hejácén a mellékoltárok, valamint a szarvaskői klasszicista szószék terve, melyek a helyszínen feltalált, azonosított eredeti művekkel már besorolhatók a topográfiai munkálatok hasonló jellegű előzetes eredményei közé. Ezen kívül még sok terv és mű azonosításának lehetőségével számolhatunk, ill. azok egyeztetése most folyik. (22—27. ábrák).

Az elmondottak vonatkoznak az építészeti tervek, az építészek és az épületek meghatározására is. A megrendelőtől kiindulva, a kivitelezőig igen sok név közül kell kiválasztanunk az alkotó személyét vagy igen gondosan kell lemérnünk a készítők szellemi és mesterségbeli súlyarányát. Az alkotás munkafázisainak komplex folyamata figyelmeztet: a művek történetét sematikus eljárással feldolgozni nem lehet.

Az újabb hazai barokk kutatás a festészet történetét — Garas Klára fáradozásának eredményeképpen — már



22. Öreg Hösz János: A kápolnai szószék terve 1784

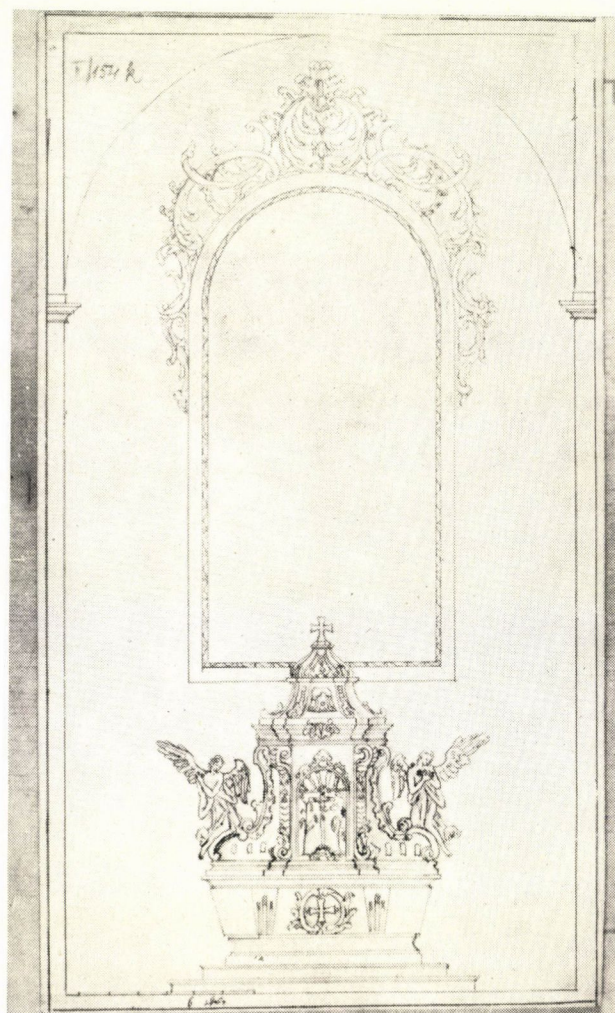
új módszerekkel gazdagítva, néhol a fönt elmondott részletek kérdéseket is érintve fogalmazta meg. Ugyanő ismerte föl, hogy olyan külföldinek számító, de művei zömében magyarországi érdekű művész mint Franz Anton Maulbertsch monografikus feldolgozása a magyar művészettörténet feladata. Ugyanekkor szobrászati és építészeti szakirodalmunk a korszerű módszereket egyelőre nem tudta kialakítani: egyrészt a pozitivisták, másrészt a szellemtörténeti irány ismert mesgyéit nem igyekezett koordinálni és egy szélesebb, korszerűbb úttal fölcserélni. Művészettörténetünk vezérműfaja, az építészettörténetírás, mégis olyan jelenségeket mutat, amely szerint az a magyarországi barokk architektúra történetírásának feladatait felismerni látszik.⁴⁰

A topográfiai munkálatok, az ezzel kapcsolatos tárgyi és okleveles adatok gyűjtése és korszerű, gondos felhasználása gazdagítja ugyan a barokk kor művészettörténetírásának módszertani fegyverzetét, de minden akadály elhárítására mégsem képes. Így a céhiratokban rejlő művészettörténeti nyersanyag vár első sorban feldolgozásra. Nincs olyan céhtörténetünk, amely az egykori műgyakorlat említett kánonjait gyűjteményesen tárgyalná, a munkamódszereket; a tervezés, kivitelezés fázisait analitikusan feltárná; a mestervizsga, a remekkészítés kérdéseit — néhány példán túlmenően is — a kézművesség egészen belül tárgyalná. Általában hiányzik tehát az olyan céhiratokon alapuló forráskiadvány, amelyet a művészettörténetírás számára, annak segédtudományaként gyűjtöttek és adtak ki.⁴¹

A magyarországi barokk kutatás lemaradásához e tárgyi előfeltételek hiánya mellett az az eszmei bizonytalanság is hozzájárult, amely a barokk művészet értékelésében mutatkozik. Különösen sajnálatos ez azért, mert műemléki állagunk, művészeti emlékeink, történeti forrásaink

zöme e kor terméke. Az a sztereotíp minősítés, amely szerint a magyarországi barokk művészet az ellenreformáció és a Habsburg gyarmatosító politika harmadrangú vetülete s mint ilyen haladó hagyományaink műveltségjávával szemben áll, nem ment föl bennünket a művészettörténet e korszakra jutó feladatainak megoldása alól.

Bár külön tanulmányba kíváncsnék — mint a magyarországi barokk építészettörténeti kutatás lemaradásának egyik tényezőjét — érintőleg meg kell vizsgálnunk a nagymultú osztrák művészettörténetírás állapotát is. Röviden és általánosságban mondhatjuk, hogy a század első évtizedeiben kibontakozó szellemtörténeti irány, óvatossan megkerülte a spanyol, olasz, majd francia mesterek alapvető munkásságának hangsúlyozását, s az osztrák nemzeti érzelmeknek kedvezve Bécs és Ausztria nagy építészeti remekműveit lehetőleg néhány osztrák nagymester, így Fischer von Erlach, Hildebrand, Prandtauer és Munggenast szerzősége körébe vonta. Az attribúciókat az alaprajzi és formahasonlóságok, a tér- és tömegkapcsolatok fennálló vagy vélt egyezései szolgáltatták. Így volt lehetséges, hogy az osztrák barokk európai nevű kutatói a kor egy-egy főművét hol egyik, hol másik nagymester oeuvre-jébe iktatták. A szellemtörténeti kapcsolatok kifejtése, a hipotézisek és kombinációk virtuóz lendülete oly magával ragadó volt, hogy gyakran a forrásértékű dokumentumokat félredobva szereztek érvényt valamely tetszetős művészettörténeti konstrukciónak. A közben el-

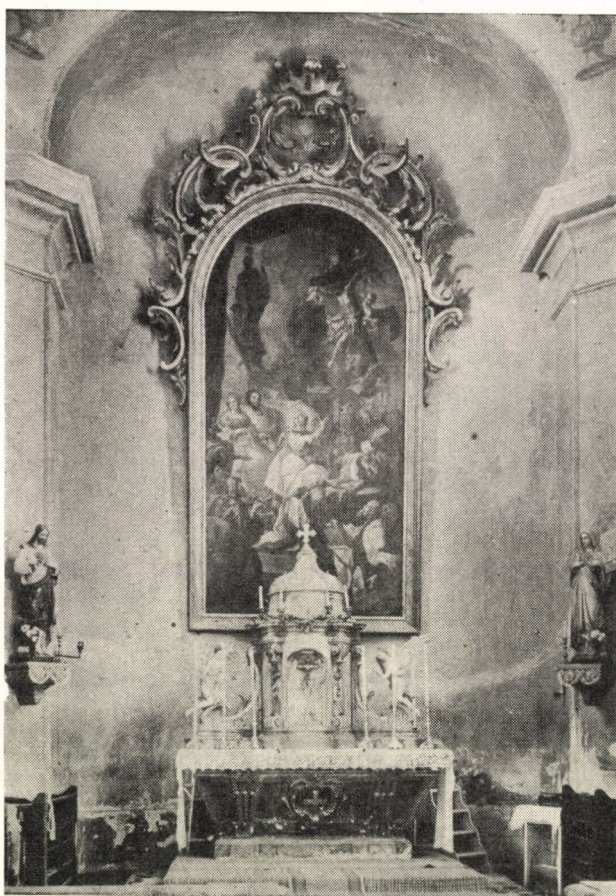


23. Steinhauser Antal: Az egerbaktai főoltár terve 1775

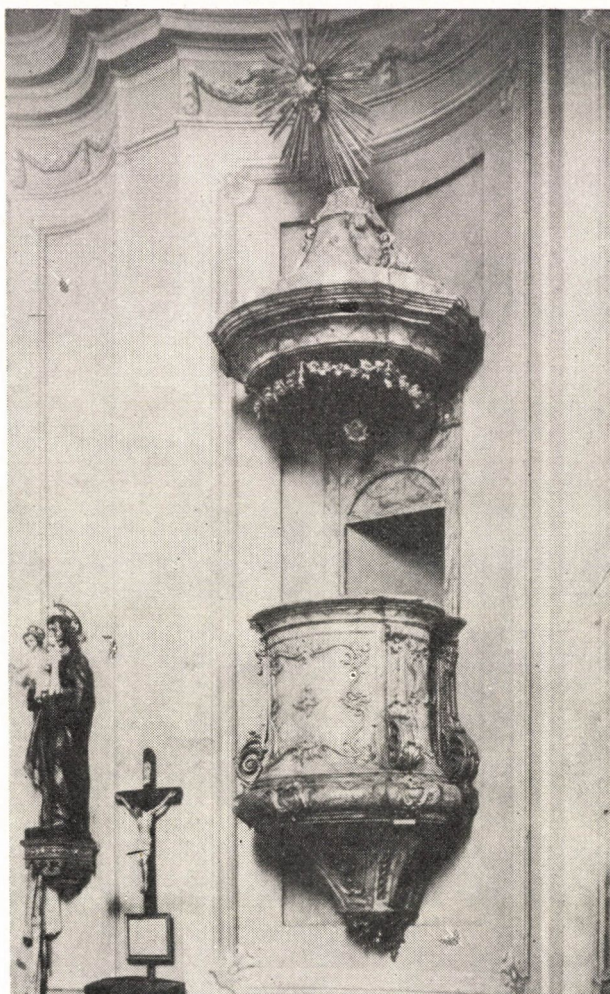
telt évtizedek alatt a kutatás ellanyhult, szinte megállott, az ilyen irányú könyvkiadás elapadt s ma a kevés közreadott, inkább reprezentatív mű a régi módszereken semmit nem változtat.⁴²

Az osztrák, különösen a bécsi építőmesterek, s főleg az olasz vendégművészek után következő második nemzedék, a monarchia fővárosában leányhult építkezéskedv idején, először a cseh és morva területek felé áramlott, majd a XVIII. század közepétől a gazdaságilag megerősödött magyar feudális építetők szolgálatába állott. A Bécsben élő és Magyarországon dolgozó kiváló építésszek, így Franz Anton Pilgram, Sebastian Rosenstingl, Josef Gerl, Melchior Hefele tevékenységével, életművével — tehát a sokrétű magyarországi barokk építészeti sarkalatos személyiségeivel — az osztrák kutatás semmit nem törődött, viszont magyar szakemberek a forrásanyag nehezen hozzáférhető volta miatt nem tudtak foglalkozni. *A magyar barokk építészeti történetének megírásánál e fehér foltok jelenléte vagy megszüntetése sorsdöntő.* Ha példákkal illusztráltuk a Hevesmegyei Topográfia már feltárt forrásanyagában a tervek, mesterek és a mű apró részletekig követhető viszonyait, ellenpéldaként álljon itt az osztrák szakirodalom egyik oly jellemző attribúciója, amely a magyar barokk építészeti legkiválóbb emlékét is eleve nében érinti.

Bruno Grimschitz monográfiájában⁴³ Johann Lucas von Hildebrand kétségtelenül hiteles művének tekinti a bécsi piaristák Maria Treu templomát, a mi egri minorita templomunk előképét. Az egri minorita templomot az ő nyomán a magyar szakirodalom a Hildebrand eszméjét továbbfejlesztő Mathias Gerl bécsi építész művének tulajdonította. Annak a közepes képességű mesternek, aki



24. Steinhauser—Kracker—Nits: Az egerbaktai főoltár 1775



25. Öreg Hös János: A kápolnai szószék 1784

mint vállalkozó 1751-ben a Maria Treu templom kupolájának befejezése után, a kivitelezés további irányítását átvette. Az attribúció Gabel domokos temploma és a Maria Treu alaprajzának hasonlóságából indult ki. Mondhatjuk, hogy hibásan, mert a gabeli templom architektusa 1699-ben Pietro Bianco, 1710-ben Domenichino Perini, a falkoronáig előrehaladt építkezéskor pedig okmányszerűen kimutatható Hildebrand megjelenése. Hogy a tervező, a vállalkozó, a kivitelező vagy a pallér szerepköre kire esik a három személy közül, nem foglalkoztatja Bruno Grimschitzet. Hildebrand nevének vonzása eldőnti számára a kérdést; a nagyjából már kész templomnak szerinte az osztrák nagymester a tervezője. Gabel és a Maria Treu alaprajzi összefüggése alapján nemcsak kitart Hildebrand szerzősége mellett, de elveti a Maria Treu templom alapkötetével kapcsolatban két ízben is, éppen az általa idézett oklevelekben már 1698-ban szereplő tervezők nevét.⁴⁴ Az attribúció annál is merészebb, mert Lucas Hildebrand később sem, soha semmiféle kapcsolatban nem állott a bécsi templom építésével. Számunkra azonban nem közömbös, hogy ezen oklevél szerint a templomot a bécsi piaristák Maria Treu templomát Ferdinando Galli Bibiena vázlatai, ill. eszméje alapján (ideam structurae), Franz Jänggl tervezte és építtette. Salomon Kleiner rajzán Borromini Santa Agnese templomára visszautaló szabad oszlopokon emelkedő áttört toronysisakok tükrözik a Bibiena—Jänggl-féle tervet. Franz Anton Pilgram, Jänggl unokaöccse ugyanezeknek a tornyoknak a kecsességével



26. Atzenhoffer Ignác: A füzesabonyi szószék terve, 1813 előtt



27. Atzenhoffer Ignác: A füzesabonyi szószék, 1813 előtt

örvendeztetni meg Eszterházy Károlyt még a váci székes-egyházhoz 1761-ben készített tervein. Mintegy húsz év múlva Zillack és Grossmann építésszek Egerben emelendő székesegyház tervein — nyilván Eszterházy kívánságára — ismét megjelennek a Piazza Navona tornyai, míg végül Pápán, az egri püspök meg is valósíthatja azokat.

A kombinációk tág tere nyílnék ezen a főntebb meg-rajzolt úton, de nem ismerjük azokat a műhelykapcsolatokat, amelyek a két rokon, Jänggel és Pilgram között fönállottak, nem ismerjük azt a szerepkört, amelyben Josef Gerl az egri Universitas első terveinek készítője még Vácon Eszterházy-nál megjelenik, ugyanazon évben, amelyikben Pilgram a nevezetes váci terveket készíti s amely évben Eszterházytól, s művészi pályája ormáról elragadja őt a halál.

A hazai példák és a külföldi kutatás keresztmetszete úgy mutatják, hogy a magyar barokk építészettörténet módszertani feladatait megjelölhetjük, sőt részben meg is oldhatjuk. De alig is várhatjuk, hogy külföldi vonatkozásban ugyanezt számunkra mások elvégezzék. A Magyarországon dolgozó külföldi mesterek terveit, a rájuk vonatkozó okleveles forrásokat, valamint műveiket a mi dolgunk felkutatni, elemezni és a magunk sajátos céljai és módszerei szerint feldolgozni.

Összegezve, a művészettörténet és a művészettörté-
nész felelőssége az írott forrásokból és a ránkmaradt mű-
alkotásból a művész életsorsát, társadalmi körülményeit,
művészetének lényeges sajátosságait hűen feltámasztani:
a már elfeledett, ismeretlen alkotókból eleven és ható erő-
vel telített egyéniséget alkotni. Az aláírt terv, a hiteles
oklevél, sőt még az épület alapköve sem mindig a mű-
igazi nemzőjének nevét rejti: a munka ünnepélyes meg-
indításakor néha már mások állanak az első csákány-
csapások körül s az alkotó nevét később a közöny és a
feledés vonja be. E közöny és feledés ellen küzdeni: szá-
munkra a művészettörténet korszerű módszereinek ki-
dolgozásával, hiteles adatainak feltárásával, és hű közre-
adásával egyenlő.

VOIT PÁL,



28. Prokop—Adami—Moczer: A füzesabonyi keresztelőkút, 1810 körül.

JEGYZETEK

¹ Beller gyöngyösi festőre vonatkozó újabb adatok sorát gyűjtötte Jankovich Miklós. OL. Orczy levéltár. Haller Sámuel iratanyaga. Közlését az Eger-hevesmegyei műemléki topográfia számára tartjuk fenn.

² Szmrecsányi Miklós—Kaposy János, Eger művészetéről. 1937. 281—82. l.

³ Lukács—Pfeiffer: A veszprémi püspöki vár a katolikus restauráció korában. Veszprém. 1933. 226—227. l.

⁴ Egri Érseki Gazd. Levéltár, Terv. II. 146. „Anton Gött Baumeister in Totes” aláírással. Oltárhomlokzat és alaprajz. Színezett és lavírozott tusrajz. 51 × 71 cm.

⁵ Lukács—Pfeiffer i. m. 206. l. idézet Balogh tisztartó levéléből 1763 április 24-én.

⁶ Lukács—Pfeiffer i. m. 211. és 288. l. — Egri Érseki Gazd. Lítár. Terv. II. 69. — Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár. Sauer Vencel rajzai a főapátság átépítéséhez 1777-ből. 10 db. Az egri líceum közeli hasonmása. Közreadva a Pannonhalmi Főapátság története c. mű V. 44., 60., 608. l. Tévesen a raigerni kolostor elképét látták benne, holott az alaprajz a klosterbrucki kolostort másolja.

⁷ Tárgykörünkkel foglalkozó külföldi szakirodalom sajnos általában szellemi történeti és formai történeti összefoglalásokra korlátozódik.

⁸ Fodor Ferenc, A magyar térképírás Bp. 1952. 129—130. Eszterházy Ferenc kancellár 1763-ban Szencen a polgári mérnökök számára „approbációs geometra” képző collegium oeconomicumot állított fel, ahol piaristák tanítják a földmérésen kívül a térképrajzolás és a rézmetszést. 1773-ban a szenci collegium leégése után a Seminarium Geometricum lett a mérnökképzés magyarországi fóruma Tatán, ahol az a II. József által felállított budai egyetemen 1782-ben megnyitott Institutum Geometricum létesítéséig működött. Az Eszterházy Ferenc védnökségével éppen Tatán s éppen 1773 és 1782 között működő geometraképzés és a tatai Fellner-kör rajzolóit és Fellner segítőitársait kapcsolatát a vonatkozó kutatásnak kell tisztáznia. Ebben a témában fonódik a piaristák építészeti rajztanításának kérdése, amelyet Mojzer Miklós Architectura Civilis c. alapvető és szellemes tanulmányában taglalt. Műv. tört. Ért. 1957. 103—118. Fodor Ferenc cikkére Balázs Vilmos hívta fel figyelmemet.

⁹ Szmrecsányi i. m. 212. l. „Juxta factam per Rationistam Suae Exclliae novi Templi delineationem P. Gvardianus Sanctuarium nimis angustum, ipsamque Eccleae (ut vocat) minus solito latam fore exhibita ipsa delineatione demonstravit...” Hasonló szerepe van Oszwald Gáspárnak Vácott. Ld. Mojzer, Architectura Civilis. Műv. tört. Ért. 1957. 107—118. l.

¹⁰ Pigler Andor, A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Bp. 1922. 60. l.

¹¹ Szmrecsányi i. m. 288—289. l.

¹² Pigler i. m. 61—62. l.

¹³ Pigler, i. m. 10. l.

¹⁴ Közreadta Pigler, i. m. 10. l. V. tábla.

¹⁵ Szmrecsányi i. m. 315. l.

¹⁶ Pigler, i. m. 63—64 közli a szerződés szövegét.

¹⁷ Eszterházy és Maurer levelezését ld. Szmrecsányi, i. m. 303—307. l.

¹⁸ Pigler, i. m. 69. l.

¹⁹ Egri Érseki Gazd. Lítár. II. 155/a. Színezett tusrajz 49 × 70 cm. Alul: 61 mm = 6 peds. Hátlapján: Altare cum Candelabris no 76. Oltárterv Pellegrinittől (Triest). Pellegrini és Tomedi olasz mesterektől több tervet őriz a levéltár, utóbbiból néhányat az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár.

²⁰ Kaposy kapcsolatba hozza e tervet Pápával, de nem ismeri fel az azonosságot és a pápai szítpesz és tabernaculum tervezőjét is Grossmannban látja. Szmrecsányi, i. m. 205. l.

²¹ Pigler, i. m. 66—67. l.

²² A kömlői templom építésére és berendezésére vonatkozó adatok Szmrecsányi, i. m. 315—319. l.

²³ Egri Érseki Gazd. Lítár. Terv. Összesen öt lap ismeretes, Adami kőfaragó rajzai” jelzéssel. Felirataik: „Tumba altarium ecclesiae Kömlőiensis” Lavírozott tusrajzok. 1. A pápai oltár variációjának rajza (II. 56/a) 26 × 37 cm. Homlokzat. — 2. Ugyanennek alaprajza (II. 56/e) „Pro maiore Ara in Cumulii” felirattal, 19 × 26 cm. — 3. Mellékoltár alap- és homlokrajza (II. 56/d) „Pro minore Ara in Cumulii” felirattal, 19 × 26 cm (125 mm = 12 Piedi) és két további részletrajz. Az eredeti oltár és oltárépítmény a helyén áll. — Voit, 1960.

²⁴ Soós Imre részletadatait a topográfia Hevesmegyei kötetében adjuk közre. Ld. még Műv. tört. Ért. 1958. 200. l. Szabó Erzsébet közreadásában.

²⁵ Ol. Kam. Acta Jesuitica Irregrata. f. 1. 1769. Joh. Ant. Krauss jászói szobrász, Joh. Casp. Pauer dunaalmási kőfaragó, Rueber János stukkátor, Schratmann Rupert egri márványos, Miller János egri kőfaragó, Francz József kőművesmester, Vittmann egri aranyozó.

²⁶ Adami János és neje Casselli M. Magdolna a felsőtárkányi plebánus 1808-ban kiállított bizonyítványa szerint 17 éve lakott ott, tehát 1791-ben telepedett le. Egri Érseki. Egyh. Lítár. Plébániai iratok 1808. — Soós Imre adata.

²⁷ A tárkányi márványbányák nem állottak állandóan művelés alatt, de éppen ebben az időben Francz József Eszterházy udvari építész és Farkas János Bauschreiber újabb márványfajtákat fedeznek fel. Az Adamiak működésének adatait és bibliográfiáját ld. Aggházi Mária, A barokk szobrászat Magyarországon. Bp. 1959. I—III. 163—164. l. Jegyzékében Szabó Erzsébet adatközlései még nem szerepelnek. Műv. tört. Ért. 1958.

²⁸ Egri Érseki Gazd. Lítár. szám. mell. 1759. Barkóczy 1759 tavaszán visszahívja Itáliából a három márványfaragót: Batt, Schala és Carlo Adami „marmoristát” és Giovanni Triavolo „polidorét”, csiszolót a Fuorcontrasti kastély munkáihoz. 1758-ban ugyanott még Tommaso Ferrara márványfaragó szerepel. Soós Imre adatai.

²⁹ Egri Áll. Lítár. Egri városi tanács jkv. 1797. évi 922. sz. Soós Imre adata. GIOVANNI és GIACOMO személyét a kortársak is összekeverik, munkásságuk szétválasztása ma sem lehetséges.

³⁰ Giovanni Adami egy diszkaputervét, amely nem a miskolci görög templom kapujának terve, hanem az egri ferences templom kapuzatának tervvariánsa Gerő László tette közzé. Gerő László, Eger, 1954. 57. l.

³¹ Egri Érseki Gazd. Lítár. Terv. 145/a, b, c. — Giovanni Adami egri kőfaragó 3 oltárterve. „Johannes Adami m. lapicida” felirattal Színezett lavírozott tusrajz. 185 mm = 12 pedes, 25 × 44 cm. Más írással az approbáció: „sio fatto secondo il disegno 8. nov. 1800. B. Fischer”. Azonkívül Műv. tört. Ért. 1958. Szabó Erzsébet közreadásában 200. l.

³² U. ott 202. 71. l. (aug. 1.) „A Lyceumi Oltárnak a kis formája(modellája) megkészült és az udvari Delineatiók kis Kamrájában vagon letéve.”

³³ U. ott és Szmrecsányi i. m. 321.

³⁴ Heszd Rudnay primáshoz intézett kérvényében dicsekedve említi hogy Egerben a líceumi freskó festésénél, mint Maulbertsch segédje működött. Prokop Gyula szíves közlése.

³⁵ Szmrecsányi uo. és Szabó uo.

³⁶ Egri Érseki Gazd. Lítár. Terv. 157/d, e, g, h, k, l, n. jelzések Lavírozott és részben színezett tusrajzok. 22 × 35 — 17 × 25 cm. Szmrecsányi, i. m. 308. l.

³⁷ Szmrecsányi, i. m. 308. l.

³⁸ Pigler, i. m. 60. l.

³⁹ Egri Érseki Gazd. Lítár. 1775., 177. sz. számadási melléklet, Nits István egri mester számlája az aranyozásról. Soós Imre adata. — Szmrecsányi, i. m. 314. l.

⁴⁰ Az itt elmondottak igazolásaként is szeretnénk megemlíteni, hogy a jelen tanulmány elkészülte után módunk volt Rév helyi Elemérnek Aggházy könyvéről írt recenzióját kéziratban olvasni, amely más oldalról, de nagyjából azonos problémákat, feladatokat ismer föl, hasonló hiányosságok kikapcsolását sürgeti. Rév helyi a régi és kitűnő barokk kutató módszertani fejtegetéseivel az újabb barokk építészettörténetírás céljait — a negatívumok felsorolása révén is — határozott kézzel körvonalazza. Utóbbi jelenség a Magyar Tudományos Akadémia nagyszabású magyar építészettörténetének tervezett kiadása szempontjából különösen fontos és örömdetes.

⁴¹ Szűcs Jenő, Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon. (Bp. 1955.) című műve e téren úttörő és hézagpótló munka, de nézőpontja elsősorban gazdaságtörténeti, szűkebb időszakokra korlátozódik és csak a hazai fejlődést vizsgálja. A céheket — mint a művészet és a kézművesség századokon fennállott munkaszervezeit — művészettörténetírásunknak módszeresen kell megvizsgálnia és forrásait közzé kell tennie.

⁴² Sedlmayr, Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien—München 1956.

⁴³ Grimscitz, Bruno: Johann Lucas von Hildebrand Wien, 1932. 34—38. p., valamint ú. az Wien—München 1959.

⁴⁴ Uo. „1698. OPERIS INVENTOR FRANCISCUS JANKEL (Franz Jänggl) AUDITUR PLURIUM MAGNATUM IN URBE FAMOSUS ARCHITECTUS. IDEAM (STRUCTURAE) IPSAM (6. Julii) (nonnulli ex Aula) CAESARIS ARCHITECTI (quorum uni Ferdinandus Galli Bibiena nomen)...”

A VÁCI BAROKK REZIDENCIA

DERCSÉNYI—GRANASZTÓI: VÁC C. KÖNYVÉVEL KAPCSOLATBA

A Városképek — Műemlékek sorozat (szerkeszti Papp Imre), egyik kötetét sem előzte meg oly alapos tudományos előkészítés, mint a váciét. Az 1958-ban megjelent Pest megye műemlékeiben (I—II. köt. szerk. Dercsényi Dezső), nagy hagyományú, sokrétű és sokféle tudományos kutatás és a múlt század sokszor rostálásra szoruló, de lelkes és nagymérvű műkedvelő adatgyűjtése talált kritikai összefoglalást és modern feldolgozást. A magyar tudományos helyismereti irodalom életének itt a legtisztábban látszik szükségszerű, egyben öröndetes folyamata: a régiek alapján széleskörű kutatással összeállított teljességre törekvő rendszerezés, mely után redukált formában, újszerű összegezés teszi mindenki számára közkinccsé a legújabb eredményeket. Ezt az utóbbi feladatot ez esetben azok polgárok, akik e város emlékeiért és múltja feltárásáért a múltban is a legtöbbet tették — a leghivatottabbak.

A város kialakulását tárgyaló fejezet az elég gyér okleveles említések és aránylag igen szegényes régészeti anyagra utalva körvonalazza a Szent István alapította püspökség körül alakuló várost, amelynek életére a XIX. századig döntő jelentőségű az egyházi földesúr akarata. Vác is azok közé a városaink közé tartozik, melyek egyházi székhelyként váltak naggyá, mint a délebbre a Duna mellett nem messze települt Kalocsa vagy Veszprém; ahol rendszeren a feudális hatalom óriásnak tetsző alkotásai mellett a jobbágy-polgárok házai szerénykednek s a kanonoki házak alkotják a város „palota” sorát. A XVIII. században a városházát nem polgári erő emeli, hanem a püspöki patrónus, s 1803-ban az uradalmi prefektus még jobbágyként kezeli a vele vitázó polgárokat. A város lakossága a meg-megszakadó magyar városi élet legkegyetlenebb kálváriáját járja. A tatárok annyira elpusztítják, hogy a püspökség német telepesek behívására szorul, akikkel német városrészt alakít. A renaissance-kori fellendülés után, amikor az ország jelentősebb települései közé tartozott, 1541-ben kétszer, majd két éven át még ötször cserél gazdát a török, magyar és császári csapatok részéről, akik mindannyiszor felgyújtják, rombolják, 1595-től 1625-ig tizenháromszor gyújtják, robbantják fel: feladják, kiüritik, kirabolják, 1661, 1684, 1686-ban a felszabadításig hasonlóan pusztul. Lakossága teljesen kicserélődik és a XVII. század végén a nagyrépost jelentése szerint a városban húsz ember sem maradt! És ezek után sem pusztult el teljesen a középkori város, mely megőrizte legalább alaprajzi elrendezését, az északabbra fekvő német, mellette a magyar várost és a székesegyházat magába foglaló várának romjait. Múltjából csak nagy alakjainak emlékeit őrizte meg az idő: Szilassi Vincéét, Mátyás király hazahozóját, Báthory Miklósét, a Mátyás-kori renaissance tudós műpártolóját. Az emlékek azonban csak szórványos töredékekben, nagy ritkaságokként maradtak fenn: feltehetően egykor egyik leggazdagabb kultúrájú középkori városunkból, ma talán a legkevesebb műemléki — múzeumi tárgyat, anyagot ismerjük. A feljegyzések tanúsította céhélet az újkorban nem talál hasonló folytatásra.

A tanulmány részletesen tárgyalja a közép- és török-kori összeírások, leírások, korabeli metszetek, térképek, telekkönyvek, jelentések alapján rekonstruálható városképet és a település történetét. Ezek segítségével csaknem maradék nélkül sikerült a fontosabb középkori épületeket lokalizálni és a városrészeket, a gazdasági és társadalmi életnek fontosabb mozzanatait megvilágítani. A háborúk, a járványok, az erőszakos terítések és földesúri hatalom kora után és háttérben bontakozik ki a XVIII. századi barokk Vác képe, amelyet a XIX. század iparfejlesztő tevékenysége sem változtat meg lényegesen. Vác alakulását ezután az utólérhetetlen lendülettel fejlődő Pest befolyásolja, amely szinte külvárosává teszi, majd az ipari fejlesztés mellett a helyben és a fővárosban dolgozók kedves otthonává és kirándulóhelyévé alakítja e nagymúltú és nagyjövőű várost. A tanulmány világos

stílusa, pontossága, rendszerezése — melyben alaposan leszűrt és értékelt eredmények látszanak — a régi Vác számos ábrázolásával, rajzokkal és a fontosabb köemléktöredékek képeivel egészül ki. A történeti-művészettörténeti tárgyalás egységes és igaz, sőt szeretettel írt, mentes építészeti városmonográfiáink néhol vidékiesen lelkesedő túlzásaitól.

A városképek írója egyik legszebb városleírását adja Vácról. Intuitív, szinte meditáló szemlélete, mellyel lassan megkerüli, majd végignézi a várost mint város-műalkotást és történeti képződményt, oknyomozó-racionális magot rejt és épp építészeti erényei révén válik történetivé. Teljesen előzőként ható, kényelmes menetű tárgyalása a Március 15. térről, az egységesen kialakult, középkori hagyományú magyar barokk, polgári jellegű téralakításról, példaszerűen finom. A Szentháromság téren sietősebben halad át (a bombasztikusan cifrállkodó műbarokk házat, mely a téren „stilszerű” akar lenni, nem említi, mert a zavaró elemeket általában mellőzi), hogy annál gyorsabban érjen a Konstantin térre, amelyet — egyházi-klasszicizáló, ünnepélyes-elhagyatott, kissé hideg jelleggel, történeti körülményeivel — párhuzamba és szembeállít a Március 15. térrel és a székesegyházzal. Építészeti-esztétikai intuíciója — s ez leginkább erénye —, történeti eredményekre fogékony: „Ezekből a néptelen utcákból, az egyszerű, sőt szegényes házak, elfüggönyözött ablakok, bezárt kapuk között érzékeljük igazán, milyen hatalmas, s a várostól nagyrészt idegen erő helyezte ide ezt az építészeti alkotást, mely nemcsak messziről látszik, hanem messze túl is a városon, az ország akkor legnagyobb egyházmegyéjén volt hivatott uralkodni. A dísztelen oldal és hátsó homlokzatok — jellegzetesen barokk módon — is ezt mutatják: a főhomlokzat pompája az előtte elhaladó országútnak, a Dunának még inkább a távlatoknak, a külvilágnak szolt, magának a városnak már csak az oldalsó, hátsó csupasz tömegek jutottak. Itt érezzük igazán, hogy a székesegyház már a városon kívül áll, s igazában nem a városnak, hanem valami másnak a közepe. Ezért a kontraszt a két főtér között itt, e csendes szunnyadó környezetben, a Konstantin tér mögött válik a legnyilvánvalóbbá; — a Március 15. tér a város valódi közepén a barokk homlokzatai ellenére lényegében középkori jellegű, hazai kis világ — a Konstantin tér, de főként a székesegyház, a városon kívüli, messziről eredt és messzebbre is ható barokk nagyvilág.” (88—89. l.) — A Géza király tér, a Dunapart, a külvárosok és környék hasonló értékű elemzései, sok kitűnő megfigyelése (pl. a székesegyház kisebbszerű hatásáról a Csokonai utca felől; a Pokol sziget felőli kilátásról) mintegy kitűnő iskolája a városnéző közönségnek s az építészettörténeteseknek is. Szépen illeszkedik ez a fejezet az előbbiekhöz, városképi, esztétikai irányban kiteljesítve a történeti rész eredményeit. Ez a szelíd szubjektivitással írt szép esszé majdhogynem gyengédén alkalmazkodik „a dunaparti szép, csendes kis város”-hoz, amelynek végigjárása után még az emlékek visszhangjára is ügyel, s már nem látva képét, megegyeszer összegyűjti, értékeli a magával vitteket. Nincs egyetlen megállapítása sem, melyet ne tudnánk rögtön érezni és látni, ráismerve nyilvánvaló igazságukra és ne gondolnánk ösztönzőnek a további hasonló munkáiban.

Az egyes objektumokat takarékos pontossággal ismerteti utca és hely szerint; az összeállításához aligha lehet hozzátennivalónk. A könyv célja a város mai képének, kialakulásának, egyéniségének megrajzolása volt és ezt teljes mértékben, kitűnően valósította meg. A városképek írója a mai állapotot vette alapul és módszere, célja és műve kerek egész. Talán csak elfogultság részünkről, hogy néhány mellőzött vagy mellékesen kezelt témát hiányosunk. A kötetben más helyen sem esett több szó a teljesen átalakított Theresiánium épületéről (Osztvald?), melyről azonban van ábrázolás; s a rossz városképi hatások mellőzéséből következőleg nem esett szó a fegyházzal sem, a



1. Anton Pilgram: A jászói (Jasov) premontrei kolostor

forrásokban említett két Oszvald-féle hídról, melynek egyikéről Tragor közlése nyomán van fénykép is, s amelyek szintén szobrosak voltak. (A Nep. Szt. János szoborral kapcsolatban csak megemlíti az egyik hidat, de nem lokalizálja. Vácnak eszerint három szobrokkal díszített barokk hídja volt!) Hasonlóan a szerzők állásfoglalását értékeljük a 25. lapon reneszánsz faragványként közölt torzóban, de e darabot nagyon kétes kilétűnek érezzük. Ennek a kőtöredéknek rendeltetése nagyon homályos; kőhermát (?) utánzó faragása, a fejről értelmetlenül lógó kendő-töredék, a rombuszos mezőkben ülő virágminta, mely zománctechnikát utánoz; a faragás mechanikus, szárazon modoros jellege annyira idegen a többi, magas kvalitású darabtól, hogy a felsoroltak alapján hamisnak tűnik. Végül Vácról és kutatásának legújabb átfogó, rendszerező összefoglalásáról lévén szó, e mű kereteibe szorosan nem tartozó kérdésre is épp a szerzők útmutatása nyomán szeretnénk kitérni.

Oszwald szerzőségét illetően a püspöki palotával kapcsolatban a Topográfia adatai és Dercsényi Dezső álláspontjával szemben visszakoznál kell. A kalocsai analógia elégtelen, s az előkerült adatok elfogadhatóan bizonyítják a különben számunkra csaknem teljesen ismeretlen Joseph Meissl szerzőségét, akinek bécsi működéséről (1767) csak a „Savoysches Damenstift” (I. Johannesgasse 15) homlokzatának geometrikus falosztású, két kvalitásos kapuzattal díszített átalakításával kapcsolatban tudunk. Változatlanul Oszvald művének kell vallanunk azonban a veres-egyházi, berceli (templomterv) és berkenyei templomokat.

A Bónisné által közölt és a szerzők által is értékesen méltatott és reprodukált Pilgram-féle váci tervben a magyar barokk építészet útjának egyik mérföldkövét kell

látunk. A székesegyház tervének kvalitása és sorsa, közel egyidőben, hasonlóan perdöntő a magyar építészetben, mint Fellner egri líceum-tervezete, amikor a magyar építészetben először jelentkező középület-feladat — egy egyetem! — megtervezésében Joseph Gerl személyében egy bécsi mesterrel szemben, első ízben lesz hazai mesteré a megbízatás. A Líceummal elsőnek épül meg hazai talajból serkenő a korabeli tudomány és hazai eszményének univerzális igényű építészeti megnyilvánulása, melynek hosszú életű kihatását a szegedi városháza építéséig láthatjuk. A Líceum befejezett és teljes alkotás — ritkaság a magyar barokkban —, és céljában, alapításában mégis torzó, mert nem közakarat, nemzeti célokért hevülő polgári vagy tudós összefogás alkotta meg, hanem egy ideáin kérlelhetetlen vasakarattal, szívosan dolgozó óriás, aki az uralkodóinemtetszéssel egyedül nem tudott szembeszállni. Különösen hangzik és mégis jellemzően igaz, hogy az egri egyetemet alig kíséri több megértés mint a vele egyidőben épülő másik monumentális alkotást — csaknem riválisát — a fertődít. Ez utóbbi céljánál és műfajánál fogva természetszerűbben individuumból kapcsolódó, mint az egyetemnek születő líceum, mely csak legszebb emlékévé vált a magyar kultúrtörténetnek, anélkül, hogy igazi formálója lett volna.

A váci terv sem született meg eredeti formájában, bár kezdeményezője még örömmel nyugtázhatta gondolatának Migazsától való megvalósítását (*Szmrecsányi, Arch. Ért.* 1927. 156 ff). Nem csodáljuk, hogy Pilgram terve nem került kivitelre; olyan mint egy szokatlan feladatra vállalkozó roppant méretű pályamű, melyet a későbbi korokban első díjjal jutalmazna a bíráló bizottság — de sohasem vitelezné ki. Pilgram így kezezt benne megfelelően



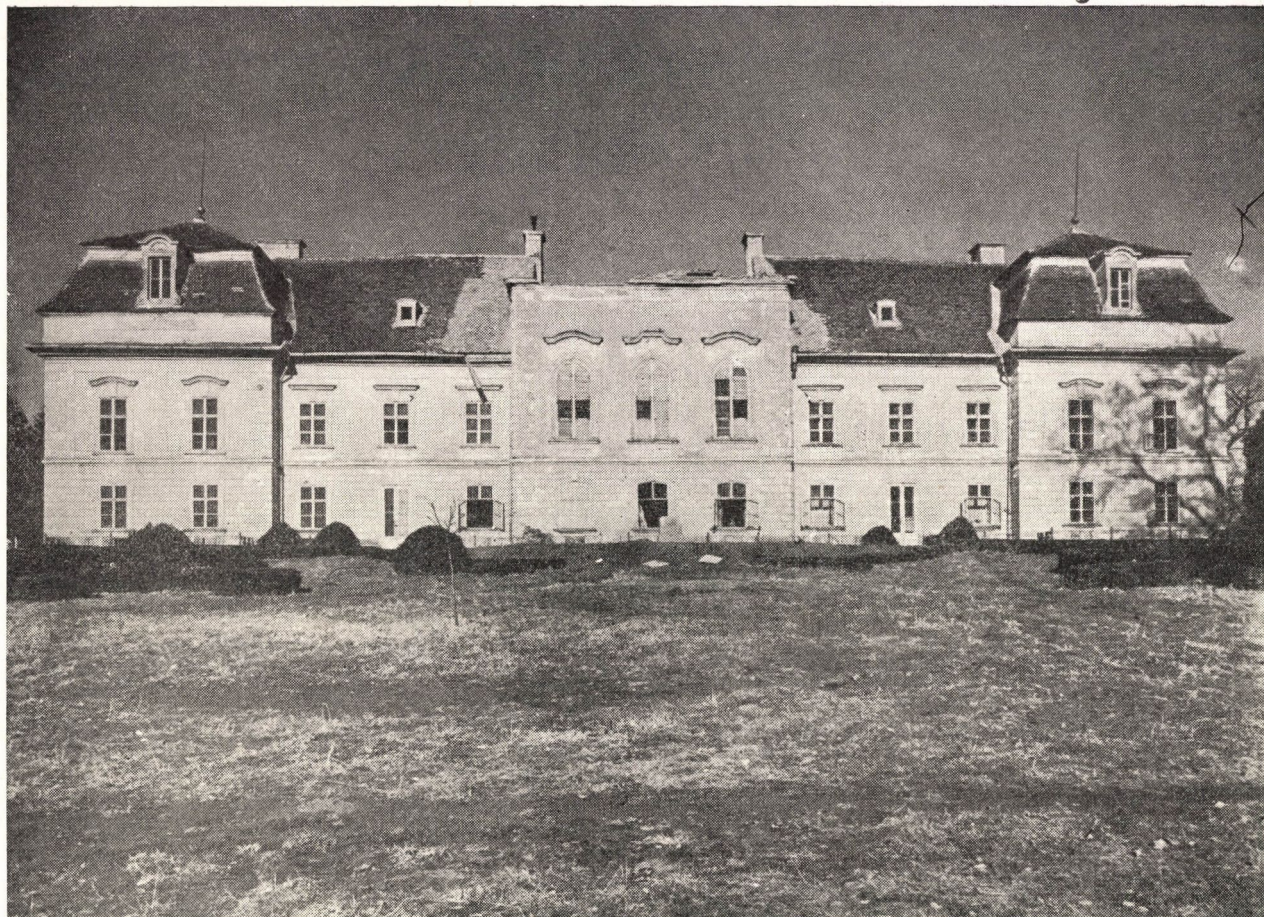
2. A hőgyészi volt Apponyi-kastély. Valószínűleg Anton Pilgram műve

az előírásoknak és Eszterházy követelményeinek, aki itt főleg mint Rómát járt építésben bízhatott benne. Pilgram pedig az osztrák kolostorépítő céhmesterek tanítványa és egyike volt és az a „Schein-Klassizismus” (Sedlmayr) amely áthatotta művészetét, az Asamok és délnémet rokokó mesterek „klasszicizálásával” rokon; nem római eredetű mint Eszterházy szemlélete, melyben a sokat hangoztatott római élmények mellett mi az olasz újklasszicista elméletirők szabály-világát és nézeteit is érvényesíteni véljük. Eszterházy szigorú műtételének egy része akadémikus irányzatú könyvekből származhat, amelynek megfelelő lehet éppen Pilgram művészete, ha igazában idegen is tőle. A pilgrami bécsi és pozsonyi erzsébetapácák templomának formái a dunamelléki nagy kolostorépítők iskolájából valók: a szentgotthárdi templom zömök, homorú alaprajzú tornya és homlokzata a dürnsteini torony leszármazottja, míg belseje éppen a Steindl–Mungenast-kör Pilgrammal legközelebbi rokon alakjának, Franz Mungenastnak herzenburgi nagy kolostortemplomához a leginkább hasonló. Az alaprajzi rokonságon kívül az oszlopos pilléres osztás, a magasba szökő kupolás boltozás, ez a dekoratív-klasszicizmus annyira közel áll, hogy Pilgramot – Bónisné Prandtauerre is célzó állítása mellett – Prandtauer legszűkebb körébe, épp Franz Mungenast működése mellé állíthatjuk. Az osztrák barokk magyarországi kihatásának ebben az esetben késése sincs: Szentgotthárd 1740–48 építési dátumai megegyeznek a herzenburgival (1743-tól) s ha meggondoljuk, hogy a szentgotthárdi építkezés megkezdésekor az egész kolostor tervének feltehetően el kellett készülnie, úgy az osztrák példa legközelebbi kortársává is lesz a magyarországinak. A szentgotthárdi félbemaradt kolostorépületet szellemében és formáiban a jászói fejezi be (1748–65). Ez a külsejében káprázatos, kissé kedveske-

dően otthonosra épült mű valamiképpen hildebrandti módon rendszerezett: a toronyszerű sarokrízalitok, a törtvonalas oromfalak és homorú templomhomlokzat is a hildebrandti megoldások tanulságait hordozzák. Hildebrandt klosterbrückeri rendházépületének kivitelező mestere ebben a művében Magyarország területén – s talán egyáltalán – a legkeletebbre vitte az osztrák szerzetes-templomoknak és kolostoroknak a Duna mellékén megfogalmazott stílusát (St. Florian etc.). Jászón egyetlen lendülettel valósult meg (a magyar emléktárgyakban példa nélkül) – Krauss és Kracker közreműködésével – egy olyan osztrák értelmű „Gesamtkunstwerk”, amely a legjobb ausztriai példák között is megállhatná a helyét. A jászói főműig, ehhez a klasszicizáló vázú rokokó-festői rendszerezéshez Pilgram pozsonyi, szentgotthárdi művein keresztül, fokozatosan jutott, s e rokokó eredetű klasszicizmus egyre erőteljesebben hatja át művészetét, s viszi messzebb attól a körtől, amelyből származott. A hazai céhmesterek közül egyetlen egy sem tett meg ilyen nagy utat s amit Pilgram művéből legelőbb átvenni látszanak, a toronyépítésben inkább a régebbi, a barokkosabb forma (Mayerhoffer János: a jászberényi templom tornya; Rábel Károly: a gyöngyösi Szt. Bertalan templom tornya, ill. tornyai).

A pesti mesterektől épített jászberényi templom legjobb példája annak, hogyan érvényesül – bár lényegesen módosítva – Pilgram öröksége: az előbb épült torony homorú falaiban és elemeiben s a valamivel később Jungtől épített hajóban, mely a pilgrami kereszthajós, közép-kupolás, nyújtott szentélyű rendszernek egyik példája lesz az Alföldön. Magyarországon a pozsonyi erzsébetapácák, a vöröscsillagos keresztrend templomaival indul ez a rendszer; illet gyanítunk eredetileg a tatai Pilgramtól kezdett templomban és ez válik oly nagy hatásúvá már Canevale kezén a váci székesegyház által. A váci pilgrami tervek is ezt a rendszert követik a szentgotthárdi és jászói után, sőt Tallhernek Kuthy Sándortól között szekszárdi templomtervét (1798; Művészettörténeti Értesítő VII. 1958. 32–42) is ehhez a csoporthoz kell sorakoztatnunk, mint folytatást. A szekszárdi terv kereszthajója kiképzésében, az ablakok elhelyezésében, falpillérek osztásában, rendszerében különösen közel áll a váci tervekhez. Tallherr eklektizáló igazodását tekintve, mely a Bécs és Magyarország között élő mester stílusbeli bizonytalanságát is mutatja, nem meglepő. A sort még számos továbbival lehet gyarapítani.

Pilgram személyében tehát elsősorban kolostorépítő osztrák céhmesterrel találkozunk. Váci terveiben pedig a római klasszicizáló barokkért lelkesedő Eszterházy Károly akarata révén Rómát követő, klasszikus nagy térelgondolás öltött testet. A püspöki palota nagy, négyzetes tömbje felé kitérő hatalmas, Bernini kolonádjaik idéző csarnok olyan műnek indult, mely még az osztrák és német területeken álló emlékektől is elütő, újszerű, csaknem forradalmi alkotás. Majd a XIX. század klasszicizmusa fog hasonlóra törekedni; de ennek annyira nincs folytatása, hogy meg sem építik. A helyi s Eszterházyt ismerve, ellentmondást nem tűrően határozott – igény klasszikust kívánt az építésztől: nemcsak a szó tágabb értelmében, hanem egészen pontosan a római barokknak azt a klasszikusnak tartott gondolatait kívánta, mely sajátosan római is. Ezért történt a székesegyház helyének újralasztása, az éjjel-nappal folyó óriási munka az új terület feltöltése céljából, a régi kis házak lerombolása (mintha csak az egri egyetem építésének előkészületeit látnók!); a hatalmas, szabad, négyszögű tér megkonstruálása, mely a Duna felé az egyenes vonalban építendő kanonoki házakkal, oldalt a piarista rezidencia és szeminárium épületével a klasszicizáló városrendezés előretörő mellrendelő elvét mutatja. E feladat újszerű és csak részben felel meg Pilgramnak. A kolostorépítő céhmester székesegyházának impozáns belső térelképzelése, a főoltár, a kórus higgadtabb monumentalitása érthetően következők művészi fejlődéséből. A homlokzat hildebrandti elve és rekonstruálhatóan lendületes elrendezése mellett a széthúzott tornyokban azonban klasszicizáló-borromineszk elemek látszanak, mintegy ellene szólnak a szokásos pilgrami egységnek, melyet itt pilléres-osztású (!) csarnokká



3. A hőgyési volt Apponyi kastély kerti homlokzata

módosított, igazában kisebbszerűvé is tett kolonád-származék fogna körül, melynek külső oldala zárt! S a kedvéért tágasra formált téren, melyen impozánsan helyezkedik el a székesegyház, a karszerűen kitérő csarnokok a tér széléig futnak s külső falukkal a szélről álló épület-tömbökre támaszkodnak! Különös ellentmondása a klasszicizáló elvnek és a tagadhatatlanul barokkosabb megoldásnak. Ez a csarnok-kolonád pedig szétosztaná a teret: előlről csak egy nézőpontot hagy, sőt kényszerít, hátulról pedig zárt és a térfalak felé keskenyedő zsákutca, mely innen csak úgy látszott volna mintha a „kolonád” célja a száraz út biztosítása lett volna a kanonoki házak felől a székesegyház felé. Pilgramnak a céhgyakorlatban nevelkedő ízlése, tudása itt új, másféle, számára idegen útra jutott, melynek végigjáróit már az akadémikus tanultságú vagy szellemű építészek között találjuk csak meg. Magazzinak ez az osztrákos—olaszos templomkolosszushoz illesztett, tornácszerűvé alakított épületcsáp éppen korszerű bécsi ízlése folytán érthetően nem tett szert — amely körülményre még e tervek előkerülése előtt is finom érzékkel mutatott rá Dercsényi Dezső (A váci székesegyház. Kny. Bp. 1944. 6. l.). De éppen itt mint iskolapéldán látjuk azt is, mint alakulhat és módosul a magyar megrendelő révén az izig-vérig osztrák mester művészete Magyarországon —, éppen abban az irányban, melyből a magyar klasszicizmus építészetének nemzeti művészete később megszületik. Vácban ezért Pilgram révén az első nagyszabású kísérletét láthatjuk a klasszicizáló későbarokk nagy téralkotó művészetének, amelynek Magyarországon osztrák mestertől való folytatása és csaknem maradéktalan megvalósítása később Hefele Menyhért szombathelyi rezidenciája. Van hazai s magyarabb folytatása is.

Ami a váci Pilgram-féle tervekben tovább él, az Eszterházy Károly elképzelése inkább, s legjobban mutatja Eszterházy akaratának elhatározó voltát: a váci tervek toronymegoldása Fellner kezén kapja klasszikusnak elismert megfogalmazását a pápai plébániatemplomban. Közvetlen római példa, metszet, hatott volna itt? Lehet az is, de mindenképpen feltételezzük, hogy megbízója megmutatta Fellnernek egykori váci tervét, s talán Eszterházy utasító ujjja nyomában, ismerte azokat, melyek nyomán Pápan ez a Fellner művészetével szintén nem rokon, sőt idegen borromineszk hatás mégiscsak nagy alkotás-ként szívódott fel. (Pigler Andor, A pápai plébániatemplom. Bp. 1922. 9. l.) Hálás feladat lenne e tervek összevetése, sőt Eszterházy ízlésének változását illetően is! (Erre nem térünk most ki.) És éppen Pápa esetében érezte úgy az építtető, hogy két legnagyobb alkotása közül ez az egyik (Szmracsányi, id. h.), amely kárpótolja is egyben a váci el nem készültéért; — kézenfekvő tehát, hogy e terveknek Pápan, még a térkompozíciót illetve is, Fellner művészetében tovább kellett élniök. Sőt e tervek Egerben is tovább éltek. Fellner segédje, majd utóda Grossmann és a pozsonyi Zillach egyaránt Pilgram, illetve Fellner homlokzati és toronymegoldását veszik alapul az egri székesegyházhoz készült terveikben, ugyanúgy Eszterházy kívánságára, mint elődjük és példaképük, Fellner. (Közbevetőleg jegyezzük csak meg, hogy a borromineszk elemű toronymegoldáson kívül Grossmannak az egri székesegyházhoz építendő íves-kúpos, pilléres és vázákkal díszített püspöki kápolnája is erősen borromineszk — olyan jellegzetesség különben, melyet a magyar barokk építészettől eddigi tudásunk alapján teljesen idegennek kell tartanunk. Valószínűleg az Eszterházy utasításaként tanulmányozott római tervek és metszetek eredménye.)

Ha a váci tervek jó mutatói voltak az osztrák mester magyar igény szerinti igazodásának, mellőzésük a fentebb említett akadémikus építészek térfoglalására is jó példa. Az udvari körökben népszerű, franciás igazodású Canevale, a klasszicizmusnak franciás-elektikus előfutára, a párizsi St. Sulpice nyomán — és Dercsényi Dezső a váci monográfiában elsőnek utal Soufflot és körével való valószínű kapcsolatra vagy irányára! — építi fel nagy sima felületű kubusokból csaknem kortalan jellegű művét, amelynek belseje oszlopos, világosan határolódó terével a magyarországi későbarokk legfranciásabb, sőt osztrák — cseh — magyar területen talán legmodernebb alkotása. (A Dercsényi említette Soufflot-i rokonságot különösen a belsőben érezzük, s inkább hajlunk ez esetben arra, hogy Oszvaldnak kisebb szerepet tulajdonítsunk mint itt ezt a szerző teszi.) Canevale mint akadémikus igazodású építész inkább meg tudja e műben tagadni korát mint célmester elődje, Pilgram. Mint az átmeneti korok sok nagy műve, a váci is kisiklik némileg a fejlődés irányából, s igazi megértésre nálunk is csak később talál: egyik legfontosabb ösztönzője lesz a magyar klasszicista templomépítésnek. Éppen az egri székesegyház esetében méltán mutat rá erre legelőbb Zádor Anna és Rados Jenő. (A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp. 1943. 208., 309. l.) A váci példa tehát két emberöltő múlva a székesegyházban Hild révén, legalábbis szellemében megegyezően eljut, már megvalósulva Egerbe. — Canevale váci székesegyházában azonban nem csak francia példát látunk érvényesülni — Canevale művészete sem tagadhatja meg osztrák települését —, hanem kisebb mértékben osztrákot is. A székesegyház külső kupolamegoldása, a klasszicizáló felépítéshez kissé egyenlőtlenül illeszkedő, fokozatosan széttérülő forma hildebrandti eredetű. A bécsi Peterskirche kupolakontúrja, ívelődő vonalú tömege, a héjazat alá nyíló ablakok, a finomművi laterna (szinte pontos másolat!) a váci székesegyházon egészen hasonlóként jelentkeznek; kissé széttérültebben, nyomottabban, melyet a szögletes, illetve kör-alaprajz fedése is magyaráz a bécsi eliptikus alaprajzzal szemben. A homlokzatnak a kupola mellett zömöknek tűnő tornyai és a közéjük szorított súlyos felépítményű portikus is mintha a Peterskirche hildebrandti örökségét őriznék. De Canevale racionálisabb-hidegebb, csaknem kristályos stílusában inkább járuléknak tetszik e nemes osztrák hagyomány, mint Pilgramban, mely azzal közelről ötvöződött. — A bécsi udvari ízlés előtt pedig Canevale talál igazi megértésre, nem Pilgram, a tűnő céh-világ képviselője. A váci diadalívben talán legelőször válik követendő példává egy Magyarországon álló alkotás (persze bécsi mester a tervezője) Ausztria számára, ha a megvalósítás másféle lett is. Mária Terézia sikerültnek tartotta a Diadalívet „fort simple tout sur le gout romain”, s az innsbrucki diadalív (ép. 1765) példájának ajánlotta. (Mária Terézia levele Sophie Amalie Enzenberghez, barátjánőjéhez 1765. márc. 6-án, részben idézi Oswald Trapp, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XIII. 1959. Heft 2. 67. l.) Az innsbrucki diadalív azonban a firenzei Porta di Gallo-t, Jadot művét utánozva épül fel. Mestere a katonamérnök Konstantin von Walter.

Granasztói Pál tekintetét követve a váci Konstantin téren, ha elfordulunk a székesegyháztól, a püspöki palota szinte értelmetlen elhelyezése lep meg bennünket. Tudjuk, hogy a palota az ifjabb Althann korában kezdett épülni, s akkoriban a város szélén, helyesebben a két városrész közötti nagyjából szabad téren volt. Aligha tévedünk, ha így nem is palota, hanem inkább kastély építésének szándékát feltételezzük, melyet hosszabban elnyúló szárnyakkal „cour d'honneur”-rel képzelt el ismeretlen tervezője. Talán a gödöllői kastélytípus egy tagjával lennének gazdagabbak ma Vácon, ha az megépült? A Buda és Pest környéki kastélyokat ismerve e lehetőség nem elképzelhetetlen. Ez a kastély azonban nem formált volna várost, nem centrum lett volna, csak szép hangsúly a képek, külön élő főúri lakhely. Az új, ma is álló rezidencia — számolva a már elkészült pinceépítménnyel — kényszerűen települt helyére nagyjából abban a formában, ahogyan kastély-elődjét tervezték. Ez a Meissl-féle tömb azonban már inkább palota-típus, két-

emeletes, kevésbé fellazított tömegeivel, rövid szárnyakkal, hideg, mintegy középítkezésszerű formáival. Elhelyezésével azonban a tervezett kastély szerepét tölti be, s ahhoz a városképhez alkalmazkodik, melyet épp Esterházy változtatott meg. E régi szerep az új, klasszicizáló színpadon — ha korhű köntösben is történik, felemás, bár Granasztói Pál ennek a „billenő asszimetriának” is megértője, és rendhagyó voltánál fogva élvező nézője is. Ez talán az egyetlen megállapítása megkapó írásában, melyet nem érzünk át teljesen. A palota számunkra nagy csónaknak hat: mintha egy nagy terv részének lenne beféjezetlenül hagyott megvalósítása. Az épület rövid szárnyai mintha folytatásra várnának, a homlokzat pedig inkább oldalsó résznek tűnik, amely nem is tart igényt a székesegyház térbeli társának díszességére. Ha a pilgrami tervekre pillantunk, akkor az ottani nagy négyzetes tömbnek alig harmadát látjuk a mai épület alaprajzában. Pilgram ennél sokkal nagyobb tervet tervezett, jó kétszer, csaknem háromszor akkorát mint maga a székesegyház! Ha ez a pilgrami terv megvalósult volna...! egyáltalán, építhetett-e Pilgram ehhez a négyzetes alaprajzú palotához hasonló?

Ha ilyen nagyot — mai tudomásunk szerint nem is, némileg kisebbet valószínűleg igen. A Tolna megyei Hőgyész emeletes, kéttengelyes oldalsó és háromtengelyes középső rizalitokkal rendelkező, nagy négyzetalaprajzú kastélya a váci tervhez igen hasonlatos. Mindez önmagában nem jelentene sokat, de a kastély Pilgram szentgottárdi és jászói műveinek rizalit- és tetőmegoldásaival, felépítésével annyira rokon, hogy Pilgram szerzősége nagyon valószínűvé válik (1—3. kép). (Építtetője Mercy gróf 1750—60 körül, aki valószínűleg azonos a nagy temesi telepítő, Mercy Kolozs Florimundus egyik fogadott fiával, Antallal, aki mint eszéki parancsnok halt meg 1767-ben.) Irod: *Genthon István*, Magyarország Művészeti emlékei I. Bp. 1959. 140. l.

A Hőgyézi kastélyt a szakirodalomban először Nagy Zoltán említette (*Rados Jenő*, Magyar Kastélyok. 1939. térkép; *Pigler Andor*, Művelődéstörténet V. k. 1941. térkép, futólagos felsorolásától eltekintve) a magyar koraklasszicizmus egyik legérdekesebb alakjának, Vedres Istvánnak munkásságával kapcsolatban. (Vedres István művészi munkássága. Bp. 1956. 54. l.) Vedres a hőgyézi Apponyi birtokon volt építészgyakornok s általában a dunántúli építészeti emlékek tanulmányozásával rendszeresen foglalkozott. Nagy Zoltán a szegedi városháza formáiban egyfelől a hőgyézi kastély hatását is látja. Gondos és kitűnő monográfiájának ezt az állítását kissé túlzónak érezzük, de nem egészen igaztalannak. Vedres épp Pilgram műveiből aligha tanult, de ő is tagja annak a sornak, amelynek ösztönzést részben Pilgram adott. A hőgyézi kastély csupán a tervezett váci palota egyik előzménye.

Ismét visszatérve a váci tervekhez, újból szemünkbe ötlenek Bernini kolonádjainak váci utódai és érthetőbbé teszik azt a hagyományt, amely szerint a váci székesegyház a római Szent Péter templom mintájára épült. A hagyomány tehát nem Canevale székesegyházától, hanem e Pilgram — Esterházy-féle tervekben vette eredetét. De ha kétségtelen is Bernini példája, itt mégis hangsúlyoznunk kell, mennyire más a megoldás! Most ismét előlől tekintve, ez a csarnok igazában árkád, nem kolonád és gyakorlatiasabban — sőt racionálisabban (a karok egyenesek, s nem jelentenek kerület) — idézi a római példát: a székesegyháznak a nép számára, a hívek részére biztosított ünnepélyes megközelítését jelenti. A szembefutó utcák az árkádokban folytatódnak s az út átfut a tornyok alatt és két kapuzat után bent találjuk magunkat a székesegyházban, a kórus alatt. Ezeken a kitárt karokon át jut az „egyházba” a hívő mintegy barokk keretét képezve az előlől, a homlokzat felé pompával közeledő barokk egyházfejedelemnek és kíséretének, akit temploma részéről — a templom az Egyházat is jelenti — szemtől-szembe fogadás illet meg. Aki oldalról jön egyszerű hívő, tagja a nyájnak, akinek az építészeti formákból, a nagy élményből az árkádok alatt csak részletek jutnak; ő csak az árkádokon át — közvetítéssel — jut be a Templomba, míg főpapja mindent áttekintve középen halad. Mennyire a



4. S. H. Thomassin metszete (1724) Jouvenet után (A metszetet fordítva, Jouvenet képének megfelelő beállításban közöljük.)

római barokk ideálja! A váci tervre isillik, amit Kazinczy mondott Eszterházyra: „Minden cselekedeteiben a hierarchia tekintete és hatalma van szemei előtt” (idézi Pigler Andor a pápai templommal kapcsolatban. I. m. 6. l.). Migazzi nem kívánt ennyit templomhomlokzataitól: az Oszvald tervezte berkenyei és veresegyházi homlokzatok — mint arra már utaltunk — (Művészettörténeti Értesítő VI. 1957. Arch. civ. 111. l.) — a váci diadalív gondolatát alkalmazzák s így csak diadalívet emelnek a Pásztor számára, nem mozgalmas, drámai, barokk ízű formát. Eszterházy barokk elképzeléseit önteti klasszicizáló formákba; — Migazzi nála igazában közelebb áll a klasszicizmushoz.

Talán nem túlzunk, ha az árkádokban — melyeknek hasonló értelemben német vagy osztrák megfelelőjét ebben a korban nem találjuk — magyar mozzanatot is vélünk. Az árkádos építés jóval korábban ugyan olasz hatásra Tirolban, Stájerben is közkedvelt forma, de különösen népszerű a magyar építészetben. A városházák, kastélyok, sőt középületek sokaságán láthatjuk, s szinte szükséges megoldása a magyar kollégiumok építészetének. Ezekből Pilgram aligha vehetett ugyan példát, de megbízója ízlésében feltételezhetjük a magyar építészetben csaknem általános erre való hajlandóságot. Ennek az árkádnak pedig céljában annyira barokkos, elrendezésében mégis oly racionális volta, egyáltalán léte a tervezett

székesegyháztól is idegen; jobban a világi, a kastélyépítészetben használatos, diszudvaros típus megfelelőjének tetszik. Épp a magyar barokk építészetben számos az analógia a barokk művészet „világi” arculatának és kelléktárának egyházi művekre transzponálására és felhasználására. Legjellemzőbb erre a pesti mesterkör működése, ebben is főleg Mayerhoffer Andrásé. A kecskeméti piarista templom, a kalocsai székesegyház kapuzatmegoldásának ilyen jellegére (Művészettörténeti Értesítő V. 1956. 141. l.). Révhelyi Elemér nyomán is igyekeztünk már rámutatni, s a pesti volt Angol kisasszonyok templomkórúsának atlaszos megoldása, egyáltalán a pesti mesterkör templomainak és kastélyformáinak szoros kapcsolata mind ezt bizonyítja. A magyarországi, sőt magyar barokk építészetnek ez a sajátossága még bővebb kifejtést és főleg feldolgozást igényel; itt csak a váci tervekkel kapcsolatban említjük ennek jelentkezését. Mert a székesegyházzal szemben meg nem épült palotának jóformán *cour d'honneur*-je is lett volna ez az árkád, mely nem szűkült volna össze, hanem egyenesen feléje tárt volna — sőt neki szült volna elsősorban, jobban mint a Berniniféle példa, mert az elé nem épült óriási tömb, az egyetemesebb jellegű, kitaruló mű, különösen mióta Rómában tengelyére széles utcát nyitottak. Vácott azonban nem hosszú útvonal végére tervezték ezt a csarnokot, se nem meglevő szentnek számító épületmű elé, hanem olyan térre, melyen hagyomány, maradék sem volt; oda épült volna templomostól, a környező és szembenálló épülettömegek egységes szellemi elképzelésében. Érdekes véletlen, hogy ha képzeletben a váci árkádokat a palotáig meghosszabbítjuk, a fertődi Esterházy kastély alaprajzával szinte azonos tételrendezést kapunk (a székesegyházat természetesen nem számítva). Az árkádokkal alkotott tér nem a városnak szült volna, nem nyílt volna ki a Duna felé sem — mely igen kézenfekvő megoldásnak tűnhetnék —, hanem mint óriási gesztus, affelé a nagy négyszögű épülettömb felé intett volna, mely vele szemben áll. Ez a tömb tehát a székesegyház mellett a legfontosabb, a legkiemelkedőbb, szinte központi épület lett volna. Ott látjuk a terven szokatlanul nagy, vázlatos utcai és kerti homlokzatán enyhe sarok- és középrizalitokkal tagolt alapjait s míg a terven mindenre pontosan ráírta mestere, micsoda, erről hiányzik a megjelölés. A székesegyház és árkádok alaprajza pontos, a többi elnagyolt, s e tömb kissé titokzatos. „A székesegyház felé néző oldal rajza zavaros. A kapubejárat nincs feltüntetve s a homorú ívelődésben elhelyezett fák szinte ráfeksznek az épületre.” (Bónisné, Művészettörténeti Értesítő VI. 1957. 32–33. l.) Mintha az építész itt csak arra kapott volna utasítást, hogy a székesegyház árkádjai elé nagyméretű, négyszögű palotát vegyen számításba, mely majd később épül fel; Pilgram azt ide is rajzolta vagy inkább csak jelölte — jellemző az ellentét az elnagyolt alaprajz és saját jószándékából gondosan megrajzolt kert között — de megbízója, aki élete legnagyobb építkezésének körülményeit később is annyira eltitkolta, hogy az arról szóló kiadások könyveit elégette — nem közölte vele többet.

Pilgram váci tervének elképzelt terén álldogálva, a kissé titokzatos palota alapjaiból megdöbbenve látjuk kiemelkedni a megvalósítást, s mint egységesen és aránylag gyorsan végbevitt mű emelkedik fel előttünk a legnagyobb magyar barokk-koloszus — az egri egyetem! Vajon igazán Egerben jutott először Eszterházy eszébe a „magyar Univerzitas” eszméje? Nem gondolhatott rá már előbb, a Duna partjánál, ahonnan nem messze már Zsigmond király és Mátyást is foglalkoztattak egyetem-alapítási gondolatok? Nem merülhetett fel benne a szándék Báthory Miklós egykori székhelyén? Igazán rezidenciájára gondolt a szokatlanul nagyméretű épületben az a püspök, aki egri működését elődje — az épp akkori primás —, Barkóczy felsőtárkányi kastélyának földig rombolásával kezdte, s aki egri palotáját csak bővítette Fellnerrel, de tudomásunk szerint újat építeni egyáltalán nem akart? Hogy Pilgram a váci terven „Bischofliche Residenz”-ről és „Dom Kirche”-ről emlékezik meg a címzésben, nem mond ellent Eszterházy szándékának, aki egri székvárosának és rezidenciájának középpontjává sem érseki palotáját tette, hanem az egyetemet, melynek épí-

tésére a legfőbb gondja volt. Hasonló alaprajzú püspöki palota, mint a tervezett váci négyzetes tömb, Magyarországon nem épült sem alaprajzában még kevésbé elhelyezésében, azaz szemben a székesegyházzal. Ez a palota, ha megépül, éppúgy Vác szíve lett volna mint Egeré a liceum, ahol ez utóbbi homlokzatához és teréhez illesztve tervezette Esterházy és valósította meg később Pyrker Hildel a székesegyházat. Előbbi esetben pedig az árkádcsarnokok talán a váci „magyar Univerzitas” felé tártak volna és ilyen értelemben páratlan együttest csodálnánk ma a Duna mentén, Vácon, a Konstantin téren.

A váci egyetem tervének csábító hipotézise természetesen nagyon kérdéses. Ha Eszterházy Károly tevékenysége és kora gondos megírása talán, akkor erre a kérdésre is fénynek kell derülnie. Akárhogyan is van azonban, kétségtelen, hogy a váci terveknek tereleképzelése és gondolata az egri liceumban öltött testet és ez azt is jelenti, hogy a két legnagyobb Fellner — Eszterházy alkotásnak, a pápai plébánia templomnak és az egri liceumnak (legáltalában tér-gondolatában) egyik legfontosabb előzményét a váci Eszterházy — Pilgram-féle tervekben találjuk meg. Sőt, a váci tervek többek mint előzmény. Bónisné feltételezése, hogy „a terveket Eszterházy egri püspökké történt kinevezésekor magával vihette, (s) így jutottak ezek az egri érseki levéltárba”, az elmondottak alapján kevésbé valószínű. A tervek a váci püspökséget illették, ahol épp javában folyt az építkezés és Eszterházyinak nem igen lehetett oka ezeket akkor magával vinnie. Nem sejtette előre azt sem, hogy utóda nem ezeket a terveket vitelezi majd ki. Kamarása 1762. március 23-án veszi át Budán a terveket Pilgram özvegye, illetve Hausmann útján, míg Eszterházyt — már mint kinevezett egri érseket — még 1762 májusában is Vácon találjuk, hol ő teszi le a székesegyház alapkövét (Bónisné Wallon Emma, i. m.). Egri székhelyét pedig csak június 29-én foglalta el. (Szemrevételezés, Magyar Művészet VIII. 1932. 232. l.) Aki ennyire ragaszkodott nagy művének építéséhez, valószínűleg csak akkor kérte el ennek terveit, amikor kiderült azok mellőzése — vagy ezután akkor, amikor e tervek újbóli megvalósítása volt a szándéka. A két lehetőség feltételezi is egymást, ezért csak az lenne kérdéses, mikor kerültek a tervek Egerbe. Az eddigiek alapján nyilván 1771, a pápai plébánia templom tervezése előtt, amikor feltételezhetően Fellnernek látnia kellett őket. Így valósultak meg a váci tervek elképzelései Vácon kívül, sok tekintetben alaposan módosulva, sőt korszerűbben, a XVIII. század legnagyobb hazai építészé, Fellner Jakab által. Pilgramot tehát egyféle értelemben — mintegy potenciálisan — Fellner elődjének is tekinthetjük (Baumeister és Architectus sor, mint Canevale esetében), akinek a tatái templom építésében és az Eszterházy-család szolgálatában Fellner az örökebe lép és általuk, a váci tervek szerint, közvetve Egerben és Pápán is bizonyos mértékig művének folytatója.

A váci tervek további összefüggésre is figyelmeztetnek bennünket — annak ellenére, hogy osztrák mester a tervezőjük —, a magyar barokk építészetet illetően. A magyar barokk építészetnek elsősorban és túlnyomóan uralkodó „műfaja” a kastély, különösen a XVIII. század két első harmadában, amely mellett alárendelt szerepű a palotaépítés. Ennek az érdekes, egyik legfontosabb történeti és művészettörténeti, sőt esztétikai kérdésnek itt még főbb sajátosságaira sem térhetünk ki, csak néhány példára célozhatunk. Grassalkovics Antal volt pesti palotája úgy viszonylik gödöllői kastélya nagyságához, mint egy XVIII. századi bécskörnyéki nyári lak, egy bécsi főúri palotához — az arány tehát éppen fordított! És akkor, amikor Grassalkovics Pozsonyban — ahol az osztrák mintájú palotaépítés egyetlen nagy magyarországi együttesét találjuk — palotát épített, azt is szabad téren, teljesen kastélyszerűen emelteti fel. Ahol a század építetői és egyáltalán a magyar főúr vagy nemes otthon érzi magát a század folyamán, nem a város, hanem a vidék, és itt is kastély vagy kúriája. A városi palota is, ha van, loggiás, árkádcsarnok, mint az erdélyi paloták és a kastélyokkal rokon. — A „középület” számára a magyar barokknak nincs kialakult formája, sem elképzelése. A magyar



5. F. A. Maulbertsch: A váci székesegyház főoltárának „Magnificat” freskója

XVIII. századi városházák polgári paloták, melyek típusukban, sőt nagyságukban sem különböznek a polgári házaktól. A Magyarországon sokkal jellemzőbb vármegyeházának — a rendi élet várainak — pedig egyedül és kizárólag a kastélyépítés a példája, annyira, hogy vármegyeház és kastély között — Nagykálló, Sátoraljaújhely, Kemence, sőt a Donáto Felice Allio építette zalaegerszegi vármegyeháza között — nincs is különbség. Kolostor- és iskolaépítészetünk pedig, amennyiben sajátos és egységes — épp Pilgram munkássága erre a legjobb példa —, osztrák importú. „Középület” tehát mint sajátos feladat, mint kialakult forma alig van a magyar barokkban a század idézett első két harmadában. A klasszikus magyar középület a klasszicizmusban születik csak meg és lesz igazán sajátos, sőt nemzeti. A kialakulás összefügg a „városi” művészet hazai hagyományaival: nyugaton elsősorban az osztrák Hefele példája ható (Török Ferenc: Kaposvári megyeháza) kissé keletebbre Fellneré. Hazai mesterünk közül pedig éppen Fellner az első nagy palotaeépítő! Benne látjuk a kezdetet, a nagy indítást. Egri liceuma, mint a legnagyobb városi palota és legmagasabb igényű építészeti feladat — ugyanennek tervezésére a császár-városban a francia Jadot (1753) kapott megbízást! — A török hódoltság után elsőnek vállalkozik a hazaiak közül koroknak és az egész országnak példája és tanítója: egyetemnek lenni! Ehhez a nagy gesztushoz nem vágta magát klasszicizáló pózba mint bármely nyugati rokona, de nem is illeszkedhetett hozzá méltó város palotasorába, mint amazok: egyedül áll és a négy égtáj felé tekint; nem vele, hanem körülötte van a város. Négy óriási rizalitja mint a négy fakultás tekintenek szét abban a közösségben, amelynek akkor ez az elragadó, áhitatos és racionális ideákra természetes gyakorlatiassággal, ünnepélyességgel és mégis kissé nehézkesen törekvő, páratlan alkotás volt a középpontja. Érezzük, hogy nincs a magyar építészetnek meghatóbb példája, s nála nemesebbet aligha találunk. Kortársainak és magyar földijeinek mindnek vannak rokonai; csak ő van egyedül, egyedi. Riválisa, a fertődi nagyobb ugyan és ugyancsak egyéni, különös is — de nem szól hozzánk olyan új üzenettel. Egyáltalán nem küldetösszerű mint a fellneri, s hiányzik belőle ennek győzködése, komolysága, sőt komorsága, mellyel újszerű hivatását vállalnia kell. Az egri egyetem vastag falaival — szolid és praktikus is — megbízható alapkő akar lenni. Indítás, amelynek századokra szóló életet kíván építője. Újszerű, nagyon igényes feladat volt. Jól látjuk tervezője kereső kezét Blondel, Cuvillies és Ospel példái között lapozni, igyekezetét, hogy megfeleljen nyakas és fensőbb-séges megbízója követeléseinek. Tudnia kellett, hogy sorsa és hivatása függ e műtől, amely valóban eldöntötte élete pályáját. S a kész tervekben, a döntő példák mellett ott érezzük a magyar építészetben mindenütt kisértő kastélyépítés útmutatását is. Ezek a sarokrizalitok Fellner kastélyépületein kívül barokk kastélyaink elgondolásaival is rokonok, a rizalitokban helyet foglaló nagy termek, a hazai kastélyok szellemét is lehelik; kissé az egész liceumépület egy három- sőt négyfelé forduló kastélynak, hat, mely nem utcát vesz igénybe a városból, hanem egész teret, önálló létet igényel, és magas, súlyos tetőzetével úgy emelkedik ki a korában nála kisebb városi házakból, mint a főúri lakok valamelyike. Egyetem, és se kupolája, se díszes magasbaszók teteje, lezárása nincs: a tető ráfekszik a tömbre és kissé nyomja az épületet mint a magyar kastélyok bármelyikén. Monumentális és kérésetlenül célszerű is.

A högyészi kastély a váci pilgrami tervek kolonád-követő és mégis cour d'honneur-ös, kastélyudvar-szerű terének távlatából mérhetjük le újra Nagy Zoltán érdekes megállapítását, mely szerint Vedres szegedi városháza, a liceumon kívül a högyészi kastéllyal is kapcsolatban van. Igen, de e kapcsolat nem mechanikus hatás jelentkezése, hanem kort váltó, nagyszerű — és nagyrésztben hazai fonálú fejlődés eredménye, melynek kezdete és csúcsa Fellner egyeteme. A század végének hazai tanultságú, tudós mérnök-építészé pedig szímbavéve hazáját, Egerre függesztette szemét az új, korában legnagyobb hazai középület, a szegedi városháza tervezésénél.

*

„Maulbertsch átértézte Canevale művészi programját és váci munkásságával bele is tudott illeszkedni. Közeláll tehát az a feltevés, hogy Canevale hívta fel figyelmét a klasszikus mintákra.” (Dercsényi Dezső, A váci székesegyház Maulbertsch freskói. Kny. Bp. 1944. 17. l. Sajnáljuk, hogy a mai monográfiából a főoltárkép képe kimaradt. Ha a Március 15. tér öt, csaknem azonos részletű képére tekintünk, méginkább hiányoljuk a társzművészetek e legszebbjének elhanyagolását!) Dercsényi Dezső egyik legszebb dolgozatában, mely elsőnek mutatta be és méltatta a váci székesegyház frissen előkerült főoltárkép-remekművét, jól látta és sejtette a székesegyház születésének eszmei eredőit. Maulbertsch ezúttal Canevale hazájához fordult példaképért. Esterházy és nyomában Pilgram Rómából hozták a gondolatot, most pedig Párizs lett az útmutatás. A váci „Mária és Erzsébet találkozása” Jouvenet öregkori főművének (1716), a párizsi Notre-Dame egyik hasonló tárgyú nagy oltárképének ismeretében és kompozíciójának felhasználásával készült (4–5. kép). Nagyon meglepő ez a tény, hiszen a Magyarországon készült két legszebb Vízitációk egyike — MS mesteré, a másik Maulbertsch alkotásai között is egyik főműve.

A Jouvenet-féle előzmény mint nagy Mária-kultuszhoz kapcsolódó program része valósult meg. XIII. Lajos 1638-ban a „Declaration de Saint-Germain”-ben Mária oltalmába ajánlotta Franciaországot s a párizsi Notre-Dame főoltárának újjáépítését határozta el, amelyen a Máriát a halott Krisztussal ábrázoló szoborcsoport s a király ábrázolatot volna, a koronát és jogart Máriának ajánlva. (A magyar Szt. István ikonográfiához hasonló elképzelés, de ez esetben Pietà-val.) XIII. Lajos utóbbi fogadalmát azonban nem teljesíthette, ezért Antoine de La Porte kanonok hagyatéka és végrendelete révén, 1715-ben valósult csak meg — másképp — e szándék, Mária életének nyolc jelenetét ábrázoló, óriási oltárképek formájában. Legutoljára Jouvenet-é készült el (1716, utolsó, már balkezél festett műve, 1860–1947 között a Louvre-ban, azóta újra a Notre-Dame-ban. A többi képek kivitelezői: Hallé, La Fosse, az ifj. Louis Boulogne, Antoine Coyppel; vö. *Pierre Marie Ausas*, Antoine de La Porte, chanoine jubilé de Notre-Dame de Paris. Besançon é. n. Kny. 251. ff). A megadott témákból Jouvenet a Vízitációt választotta. Mindamellett műve a keresztény ikonográfia ebben a formájában legkritikább ábrázolásaihoz tartozik: a „Magnificat” jelenetét, Mária hálaénekét festette meg. A Vízitáció-ábrázolások között ugyan erre az egyidejű eseményre gyakran történik utalás (a középkori táblákon mondat-szalagokkal, egészen ritkán egy-egy kisebb gesztussal is), de a jouvenet-i mű hangsúlyozza ezt elsőnek és teszi főmotívummá. Canevale tehát szokatlan és hatásos voltánál fogva is találkozható Jouvenet legismertebb helyen — a Notre-Dame-ban — felállított művével, s ajánlhatta valamelyik metszet-kópiáját Maulbertsch figyelmébe. (Nb. a Notre-Dame képének vázlata, amelyet még fényképről sem ismerek, a madridi Prado-ban van; érdekes lenne közelebbi vizsgálata annak, hogy e kompozíció nem valamely — feltehetőleg elveszett vagy megsemmisült — rubensi példára megy-e vissza? Dercsényi is „rubensi alaknak érzi a váci Máriát; — s Jouvenet is Rubens hódolója volt.)

A váci kompozíció lényeges vonásaiban és alakjaiban annyira egyezik a párizsival, hogy ennek részletesebb leírását és méltatását itt feleslegesnek tartjuk. Inkább az eltérésekre és néhány érdekes sajátosságra térünk ki röviden, melyek Maulbertsch művét — a kétségtelenül ösztönzést adó francia példával szemben! — inkább remekművé teszik. A párizsi óriási vászonkép (4,33 × 4,44 m) csaknem négyzetalakú, a váci freskó álló formájú. A párizsi gúlaszerű elrendezésével szemben Maulbertsch egymást keresztező átlók szerint épülő kompozícióban használta fel Jouvenet alakjait. De minden egyezés mellett mennyire átgűrta, másfélélé tette őket! Vácon Mária főszereplő egyedül, a tartalmi középpont — (sőt, éppen az, akivel viselős; ez Maulbertschnél jobban hangsúlyozódik, és érdekes párhuzamot kap a Mária felé intó, szintén terhet emelő Szt. Józseffel!) — míg a többiek csak elébe járuló egyszerű emberek. Az eléje csoszogó Szt. Erzsébet

az ő kitáruló, újjongó mozdulatát ismétli, de alázatosan, csaknem megtörten: öreg, átszellemült feje, alakja nagyszerű párhuzam Mária duzzadó fiatalsága — és Jouvenet összetett kezű, mégis azonos kompozíciójú, de sablonos arcú Erzsébeta mellett. A két alkotást egymás mellé állítva s a jouvenet-it tekintve, nem tudunk szabadulni attól a hideg érzülettől, mely az akadémikus művészettel kapcsolatban mindig eltölt bennünket. A párizsi műtisztelteméltóbb alkotásként maradt volna fenn számunkra, ha elő nem kerül ez a váci, a maubertschi. Még gondos összehasonlítás után is meglep bennünket az a tény, hogy a váci mellett zsúfoltnak hat a párizsi (mintha az utolsó felvonás zárójelében minden színész a színpadra lépne), holott a vácin is ugyanannyi szereplő van (tizenegy és mindkettőn még három angyal is). De a vácin jobban egyéniség Szt. József (a párizsi mellett klasszicizáló tanulmányfeje; fordított mozdulata ügyetlenül illeszkedik Mária párhuzamosan tartott balkarjához), megkapóbb Zakariás figurája, a repkedő angyalok, a távolba vesző, áhítatos levegőjű térség, amelyben az egész kompozíció tagoltabb is, levegősebb. A háromszög-kompozíciójú, színpadias három angyal (ebből egy évszázaddal később Zichy Mihály tanulhatott), Maubertschnél egészen másként, osztottabban módosult, az architektúra nagy, arkádós részlet lett, mely nem zárja le, sőt bővíti a teret. A váci freskó csodálatos módon Jouvenet-né, mellette száraznak és kiagyaltnak ható kompozíciója felhasználásával emelt újszerűen klasszikussá még két nagy művet. Mária kitárt, a kompozíciót rendező keze, felemelkedő alakja, átszellemült feje Tiziano Assuntáját juttatja eszünkbe, s ha a váci székesegyházba lépünk, a főoltárképet nem ismerve, messziről természetesnek tűnhet a tizianói Mennybemenetel Máriáját látni a templomban, melyet a barokk korban „In Honorem Assuntae in Coelum Virginis” szenteltek fel. — Így üt át az olasz renaissance hatása a váci kép egy másik alakjának, a balról a földön ülő fiatal nőnek ábrázolásában is. A párizsi képen e csoport ugyanitt hasonló szerepű, gúlaszerűen kompo-

nált, s a képen ott talán a legszebb, legfinomabb részlet, világos és könnyedebb mint a többi — amelyet Maubertsch a váci freskón mégis inkább átalakított. Egyszerűsített, csaknem súlyosbított is. E testes fiatal nő vonásai-ban, viseletében, mozdulatában Michelangelo Sixtusi Kápolnája Eritreai Szibilláját ismerhetjük fel — barokk módon, maubertschi egységbe fonva. Ez az új, spirituális, sajátos lendület, egyféle belső ésszerűséggel párosult utolsó, csillogó lelkesedés és elragadtatás a váci freskón Jouvenet művét példából előfutárrá, ösztönzéssé teszi, melynek Vácon van igazi beteljesedése. (A fentiekből következőleg a váci freskóval szokásosan idézett pannonhalmi vázlat éppen a jouveneti példától egészen eltűlt volta miatt nem lehet a váci freskó előkészítő vázlata; Dercsényi Dezső kételkedő álláspontját azonban idézett cikkében a Topográfia Pest megyei kötete. II. k. 1958. 295. l. mégis visszabizonyította, elfogadva ezzel kapcsolatban idetartozását. A párizsi példa után azonban elképzelhetetlen a pannonhalmi vázlat ilyen és egészen másféle szellemű eltérése mindkét műtől, tehát ha az egyáltalán Maubertsch műve, akkor későbbi.) Se a színekről, sem a finomabb mozzanatokról Jouvenet és többi idézett, külföldön őrzött művel kapcsolatban nem szólhatunk, mert a sors csak a vácit engedte látnunk. Csak játéknak tetszik így a gondolat, hogy a két képet kicserélve: a párizsit Vácra és fordítva tennénk, a Notre-Dame-i oltárkép, e Kelet-Európában leginkább franciás templombelsőben szárazon, szürkén hatna, míg a váci ott bizonyára nagyon idegenül. Gondolat, sőt kompozíció is lehet nagyon hasonló, de a szándék és élet mégis teljesen más. A váci székesegyház szentélye emelésében a legtöbbet Magyarországon dolgozó, legnagyobb osztrák festő, a Bakócz-kápolnát először rajzoló, és a magyarországi renaissance néhány részletformáját először felhasználó francia-osztrák építész, Canevale, és a magyar renaissance hírmondónak maradt, szépfaragású szentélykorlátja baráttan, szétválaszthatatlanul találkozott. Ez az egység ma egyedül és kizárólagosan — Vácé.

MOJZER MIKLÓS

ZICHY MIHÁLY ÉS A BELGA FESTÉSZET

Zichy Mihály, első oroszországi tartózkodása idején, több ízben járt nyugaton. Így — eddigi ismereteink szerint — 1862-ben, 1871-ben és 1872-ben. Minden alkalommal érdeklődéssel tanulmányozta nyugati festőkollégái művészetét, s többel közülük barátságot kötött. Nyugat haladó művészeinek alkotásait tanulmányozva, nagy érdeklődést tanúsított a belga festészet iránt is. 1871 őszén ellátogatott Belgiumba, s találkozott brüsszeli festőkkel. Ekkor, az élő belga festők közül, saját szavai szerint, nagy hatással volt Zichyre a kiváló történeti festő, Gallait. „Minden művészek közt ő az én ideálom”, írta 1871 szeptemberében Olga leányának Londonból.¹ Munkácsynak így ír: „Úti tervemet szerencsésen kivitem. Sok becses ösmeretségeket is tettem, többek között Gallaitval is megismerkedtem.”² Zichynek a belga festőkkel való kapcsolata nyomán, egy évvel később, Brüsszelben kiállítják a *Királyi hegy* című nagyméretű vízfestményét — és tiszteleti tagja lesz a magyar művész a belga akvarellisták egyesületének.

1874-ben, mikor Zichy elhagyja Oroszországot, Franciaországban telepszik le. Párizs atmoszférája vonzotta. Párizsban Zichy Mihály azon művészek közé tartozik, akik ecsetjükkal is harcoltak a fejlődés, a haladás érdekében. — Párizsi házában, francia barátai mellett, megfordulnak belga művészek is. Közöttük a Párizsban élő, kiváló belga festő, Eduard Hamman, aki fő műveinek egyikeben az inkvizíció érzelmetetése céljából megfestette Andreas Vezalius híres brüsszeli orvost, amint hullát boncol titokban. Ott találjuk Zichy párizsi környezetében Baudelaire illusztrátorát és barátját, a belga Felicien Rops-ot, aki Magyarországon is járt, s ellátogatott Zichy szülőfalujába, Zalára. És vendége volt Zichynek Párizsban Devigne, a fiatal belga szobrász.³ Azonban a szemé-

lyes kapcsolatokon is túl, a haladó belga festészet sok tekintetben közelebb jutott Zichyhez, mint az egykorú francia művészet alkotásai.

Zichy később is felkeresi Belgiumot. 1875 nyarán nagyobb európai körutat tesz — amint Kertbery Károlynak utóbb írja —, hogy Európa művészeit megmozgassa egy véd- és dacsövetség létrehozására, a művészek tehetősége és alkotótevékenységük kizsákmányolói ellen.⁴ Zichy felkereste ekkor Brüsszelt is, ahol látogatta a múzeumokat és hosszabb időt töltött belga művészbarátaival. Feltetelezhetően találkozott ekkor H. Hymanssal is — a XIX. századi belga festészet nagy szakértőjével — aki a belga akvarellisták egyesületének titkára volt ekkor, s levelezett Zichyvel kiállítási ügyekben. Ő értesítette Zichyt 1875-ben, hogy Luther c. képét nem lehetett kiállítani Brüsszelben.⁵ Gallait történeti festőt — akiért korábban Zichy annyira lelkesedett — nem találta Brüsszelben. Megismerkedik viszont és barátságot köt a nálánál mintegy húsz évvel fiatalabb Wauterssel.⁶ Wauters (1846–1933) erős realizmussal fest ekkor arcképeket; elfordulva már a belga festők történeti tárgyú festményeinek követésétől. Wauterst, ha a múltba tér vissza, akkor is saját korának problémái foglalkoztatják; — például a XIX. század oly gyakori betegsége, az örület. — Így fest olyan „történeti” képet is majd — bizonyára a nagy belga festőnek, Wiertznek a sorsára gondolva —, amelyen a flamand Hugo van der Goes-t, a tébolyodott festőt ábrázolja, a középkori Roode-kolostorban, baráttal és éneklő gyermekkorussal. A fiatal Wauters nem volt felismerhetően hatással Zichyre; azonban a régi flamandok művészete mellett egészében megragadta érdeklődését a XIX. századi belga festészet.

*



1. A. Wiertz. Fiatalkori önarcképrajz Brüsszel, Wiertz muzeum



2. A. Wiertz: A művész édesanyja. (1832) Brüsszel, Wiertz muzeum

Belgium már a XIX. század első felében a kapitalizmus egyik legfejlettebb országa volt, ahol a munkások élete, a munkanélküliek sorsa már a század első felében problémája a festőknek. Courbet remekművét, a *Kőtörőket* 1851-ben kiállították Brüsszelben, ahol nemcsak óriási sikere volt a képnek, de nagy hatással volt a belga művészekre is. Nem véletlen, hogy egy belga művész, Meunier lesz az, aki a XIX. század második felében legkifejezőbben mintázza meg az öntudatos munkást, a munka folyamatát és a dolgozó ember helyzetét a burzsoá társadalomban. De már korábban, a század közepén, a negyvenes-ötvenes években élt Brüsszelben két festő, akik ecsetjükkel kifejezik társadalmuk problémáit és igazságtalanságait. A polgári egyetemes művészettörténetben kevésbé méltatott Charles de Groux és Antoine Wiertz. Charles de Groux és még inkább Wiertz jelentősége elsikkadt a polgári művészettörténet irodalmában; művészetük mind a mai napig nem kapott méltó helyet a XIX. századi festészet történetében. A század közepi belga festészetnek ez a két kiemelkedő művésze, azonban Zichy 1875. évi brüsszeli tartózkodása idején már nem élt.

Charles de Groux (1825–1870) korán a belga proletárok életét festette. Komor színekkel, romantikus együttérzéssel tárja fel a szegények, a munkások és munkanélküliek életét. Courbet a *Kőtörőkön*, amint később Meunier is, az öntudatos munkást, a munka folyamatát, a dolgozó ember helyzetét érzékeltette. De Groux, miként Zichy is, még érzelmes, romantikus szemlélettel ábrázolja a szociális problémákat, a szegénység szenvedéseit, dickensi borzalmát, az éhezők életét. De Groux megfesti a munkanélkülit, amint az utcasarkon félig megfagyva pálinkát iszik; máskor dideregve, riadtan kerülgeti egy utcai árus kályháját. A brüsszeli múzeumban van de Groux-nak egy híres képe, a *Részeses*. Nyomorúságos szobában, két nagyobbacska gyermeke támogatja a részeg, toprongyos férjet, haldokló feleségének ágya mellett, miközben az anya ágyán ott játszadozik pici gyermeke. De Groux művészetének sok közös vonása van Zichyével, anélkül, hogy a belga közvetlenül hatott volna a magyar művész kifejező modorára. Egymástól függetlenül jutott el a két művész azonos állásfoglalású, gyakran azonos felfogású, rokon témájú festői ábrázolásokhoz. Még 1858-ban Theophil Gautier látta Oroszországban és lelkesen emlegette Zichynek egy rajzát: — Jeges hóivatagban a megfagyott kis gyerek mellett fekszik haldokló anyja, míg idősebb 13–14 éves fia — akit még nem dermesztett meg a hideg — tébolyodottan rázza anyját.⁷ — Felesleges részletesen magyarázni, hogy a tragikum borzalmának romantikus érzékeltetése a két művész alkotásában mennyire rokon. Később, a nyolcvanas évek elején Grúziában készít Zichy egy másik, hasonló felfogású rajzot, egy magyar népdal, a *Gyere haza édesanyám* illusztrációját: — Nyomorúságos kuckóban, a haldokló apát veszik körül gyermekei, mialatt anyjuk a kocsmában mulat szeretőjével, s figyelemre sem méltatja haldokló férjéhez hívó gyermekét. — A haldokló apa és a táncoló anya ellentétének, a síró, nyomorúságos gyermekekre is kiható tragikuma rokon De Groux a *Részeses* című képének felfogásával; azon túl, hogy hazájától ekkor már végleg elszakadt Zichy rajzának van egy mélyebb, jelképes értelme is.

Wiertz, a másik belga művész, aki tagadhatatlanul nagy hatással volt Zichyre, ekkor már tíz éve halott. (1–2. kép) Antoine Wiertz (1806–1865), egy vallon csendőr fia, nem a munkások és munkanélküliek nyomorát festette, hanem óriás méretű vásznanak társadalmi forrongó eszméit, az utópista szocialisták álmait ábrázolta, és a béke apostola-ként háborúellenes propagandát fejtett ki festményeiben. Így például: — a háború jelképeként Napóleont helyezi a pokol lángjai közé. Örjögő, jajveszékélő anyák, feleségek, menyasszonyok szitkozódó tömege övezi, akik az elesettek és sebesültek levágott kezét, lábát mutatják vádlóan feléje. (6. kép) Óriási célok, az emberiség jobb jövőjéért; Wiertz rubensi és michelangelói monumentalitással akarja lázadó, kavargó gondolatait kifejezni. Társadalmi fékélyeit ostromozza: a háború ellen harcol, a világbéke és szabadság érdekében. Az utópista szocializmus elképzelései szerint, a jövő emberét festi, amint gyermekeinek múzeumi kuriózumként mutogatja a háború eszközeit, az ágyú-

kat, a fegyvereket. Más képen egy csatatér sebesültjei között megfesti az utolsó ágyút, amelyet a művészet, a tudomány, a zene, a földművelés és a kereskedelem jelképeinek társaságában a civilizáció géniusza összeűz, s az egyik allegória pedig meggyújtja az országhatárt jelző feliratot. Megfesti egy lefejezett ember koponyájának gondolatait. A nők felszabadítása és a nyomor elleni harc érdekében képet fest *Az éhség, örület és gyilkosság* címmel, amelyen egy éhező leányanya megöli gyermekét, s tébolyult nevetéssel tartja a gyilkoló kést. Máskor, tépett ruhájú belga asszony egy erőszakoskodó katona ölelésében vergődve, kihúzza annak pisztolyát és szétlövi a katona koponyáját. A 19. századi civilizáció című képen, ugyancsak a háború győztes katonái elől, kisdédével menekülő anya halálfélelmét mutatja. (5. kép) – Az utópista szocialista Owen a maga mintatelepén, amint Engels írta „találta fel, s vezette be először a kisdédovókat. A gyermekek második életévüktől kezdve kisdédovókba kerültek, ahol jól elszórakoztak, hogy alig lehetett őket onnan hazavinni”.⁸ Wiertz nyilvánvalóan annak érdekében, hogy a belga munkások gyermekeinek is építsenek óvodákat, megfesti *Az elégett gyermek* című képét. E képen a vásárlásról hazatérő szegény anyja, a távollétében meggyulladt bölcsőben már csak a füsttől megfulladt gyermeke holttestét találja. (4. kép) De ugyanakkor Wiertz széles skálájú művészetében egyaránt fellelhetők a vidám római karneválok, – érzéki szépségű női aktok (3. kép) – és nagyszámmal festett portréinak realizmusa pedig a század kimagasló portréfestőjévé avatja.⁹ (1–2. kép).

Wiertz nem egy olyan óriásvásznán, amelyek a Sixtusi-kápolna freskóinak méreteivel vetélkednek, új festési technikát alkalmazott; az úgynevezett matt olajfestést, hogy műveivel minél freskószerűbb hatásokat érjen el. Brüsszel városa hatalmas, használaton kívüli üres gyárépületet ajándékozott a művésznek azzal, hogy műveit halála után a városnak adományozza. Így lett e ház Brüsszel egyik híressége; a Wiertz múzeum. Wiertz epatírozó magatartásával, túlzott művészi öntudatával a nagy elismerés mellett kortársai ellenszenvét is kiváltotta. Szembenállt a kritikusokkal, az újságírókkal, a közvéleménnyel. Belga művésztársainak – köztük Gallaitnak – a támogatásával pályázatot hirdetett az újságírás ellen, ilyen címen: *Az újságírás kártékony befolyása a művészetekre és az irodalomra*. A pályadíj Wiertznek a XIX. századi művészetet ismertető kézikönyvekből jól ismert nagy festménye a *Patroklos holtteste körüli küzdelem* volt. Wiertz az ún. művészi hitvallásában kijelentette, hogy művei nem eladók, mivel nem anyagi indítókokból foglalkozik a művészettel. A különcködő, de nem mindennapi képességű nagy művész alkotásait ellentmondásosan értékelte az egykorú kritika. De az ellentmondásos értékelés is, a flamand iskola újjászületését ismerte fel művében. Egyik bírálója, Eugen Robin pl. kemény kritikával írott bírálata végén ilyen szavakat intézett Wiertzhez: „Amennyiben az Ön állhatatossága nem fog kisebbedni Wiertz úr: hazája egy napon Önnek egy olyan művészi alkotó munka feltámadását köszönheti majd, ami Michelangelo lelkével hagyta el a földet!”¹⁰

Wiertz a XIX. század első olyan festője, aki még a francia felvilágosodás gondolatvilágában nevelkedett, de már az utópista szocializmus érdekében dolgozik. Drámai felfogású, monumentális képekben, ma már gyakran naívan ható felfogásban tiltakozik, s barokkos pátosszal, az elhivatottság érzésével, michelangelói és rubensi formákra való törekvésekkel harsogja utópista mondanivalóját. A kortársak – nem törődve a kritikusok véleményével, ellentmondás nélkül – lángelmeként ünnepezték a társadalma nagy problémáit kifejező művészt. Viszont a XIX. század impresszionizmust támogató kritikusai és művészeti írói megdöbbenően álltak művei előtt. Gyakori vád volt ellene, hogy Wiertz a tartalom minél hatásosabb kifejezésekor mellőzi nagy technikai tudásának és felkészültségének érvényrejuttatását. Mondanivalóját nem akarták megérteni, sőt tiltakoztak az ilyen témáknak a festészetben való feldolgozása ellen. Szenzációhajhász sarlatánnak nevezték. De minden ellene hozott vád, támadás és kritika ellenére kénytelenek voltak elismerni művészetének kiemelkedő értékeit.



3. A. Wiertz: Fésülködő leány. (1839)
Brüsszel, Wiertz múzeum

A XIX. század festészetének egyik első összefoglalója 1903-ban azt írja, „hogy senkisé megfogja kétségbevonni azt, hogy nagy művészi kvalitásai is voltak Wiertznek, azonban gyermeteg, félig mélyreható filozófus, félig pamfletista, gondolatokban gazdag és banális ugyanakkor”.¹¹ A XX. század kezdetén Muther felismeri és értékeli Wiertz



4. A. Wiertz: A megégett gyermek (1849)
Brüsszel, Wiertz múzeum



5. A. Wiertz: Civilizáció a XIX. században (1864)
Brüsszel, Wiertz muzeum

tendenciáinak haladó jellegét, de kifogásolja, hogy — a nagy gondolatokat gyakran keveri a banálissal és a gyermeggel. Muther már azt vallja, hogy a Wiertzcel kapcsolatban korábban elhangzott egyes észrevételek revízió alá vonandók, mint az ami szerint „művésztelen volna a művész ecsetjét nagy, humanisztikus célok szolgálatába helyezni és ilyen dolgokat ábrázolnia; — azt ma már igazán nem lehet mondani”.¹² Véleménye szerint „a művészet lehet nevelőhatású, de ezt a célt csak akkor éri el igazán, ha halkan, észrevétlenül remegteti meg az ember szívét, s ha a tendencia nem brutálisan nyomul az előtérbe. Wiertznel azonban a tendencia ugyanolyan otromba, mint Hogarthnál vagy Verescsaginnál. Wiertz kiabál, tombol, úgy viselkedik mint egy eszeveszett”.¹³

Muther szavai jelzik azt a távolságot, ami egy félvszázad múltán bennünket a polgári történetírás még olyan jeles mestereitől is elválaszt. Ma már szükségtelen feladat, hogy megvédjük Hogarth, Verescsagin, vagy akár Wiertz művészetét. Bizonyos, hogy Wiertzet gyakran elragadta harcos mondanivalója, s mintegy felkiáltójelekben vetette fel a témákat. Későbbi korszakának egyik eltelvényedése, hogy keverte a valóságot és a művészetet — és készíti mintegy a diaramák őseit. Egy valódi fülkébe könyveket és üveget illesztett, egy valódi téglafal mögé pedig nőalakot festett. Panoptikum jellegű elképzelés ez, kétségtelen. Sajnálatos módon később nem festményei haladó eszméinek kifejezőereje hatott általában, hanem bizarr ötleteinek hatása szenzációhajhászásaiban. (Hasonló felfogásban készült idehaza például a millenniumi szenzáció: a Feszty-körkép is.) Néhány évvel Muther véleményének megjelenése után, egyik honfitársa így nyilatkozott Wiertzről: „heroikus stílusban festett szenzációdrámákat; művészetét mindenekelőtt az őt legmélyebben érintő és társadalmát erősen foglalkoztató szociális kérdések szolgálatába állította”. Hangsúlyozta tovább, hogy

Wiertzet felléptétől kezdve a tömeg zseniként üdvözölte, és a művész maga is tudatában volt jelentőségének. „Egykori dicsősége azonban nemsokára elhagyta és az excentricitás és sarlatanéria hírébe került, majd tébolyban halt meg.”¹⁴

Wiertz — mint már említettük — az első olyan művész, aki a XIX. század első felében kifejezetten az utópista szocializmus eszméit fejezte ki a festészetben; természetesen erősen irodalmi tematikával. A kapitalista társadalomban — amint ezt Nyedosivin fejt ki —, a „a festészetben is olyan ágak és műfajok fejlődnek ki, amelyek a burzsoá valóság mély, elemző kritikájára a legalkalmasabbak. Ez az oka többek között annak, hogy a XIX. század egész haladó festőművészete irodalmi színezetű.” De ez „nem hibája, hanem érdeme a XIX. század nagy festőinek”.¹⁵ Wiertz Európa egyik legfejlettebb kapitalista államában indít harcot a század első felében az utópista szocializmus szellemében, irodalmias elképzelésekkel, az uralkodó társadalmi rendszer ellen. Csernisev-szkij megállapítása szerint a művész feladata az, hogy ítéletet mondjon az élet jelenségeiről. És Wiertz ítélkezik társadalma jelenségei fölött. Nagy meggyőződéssel, harccossággal ostromozza a hibákat: kemény hangon, egy szenvedélyes agitátor szónokiasságával, tudatosan, nyomasztó, borzongató hatáskeltéssel. Az utópista szocialista eszmék felfogásában eleve zavaros elképzelései vannak, amik nemcsak a mi számunkra, de már a múlt század végén is, a marxizmus tükrében zavaros és naív hatást is váltottak ki. De a haladás szemszögéből ez semmiesetre sem csökkentíti Wiertz értékeit. A XIX. század ún. *tendenz festészténe*k megismerése és értékelése az ő művének helyes értelmezését ugyanúgy elő fogja mozdítani, mint a Zichy Mihályt, de megfordítva is áll: Wiertz és Zichy műveinek elemzése a *tendenz festészet* értelmezését segíti.

Zichy művészete a kortársak szemében sok tekintetben hasonló megítélést és kritikákat váltott ki, mint a Wiertzé. Műveit festett politikai vezércikkeknek tekintették, s tiltakoztak műveinek tendenciája ellen. Mások elragadtatással méltatták, s fantáziadús és irodalmi színezetű műveit a legelső alkotások között emlegették.

Zichy Mihály, Wiertz művészetének megismerésekor, több közös vonást ismerhetett fel a belga festő alkotásában saját művészetével. Zichyre is jellemző, miként a belga művészre, a barokkos pátosz, a michelangelói és rubensi kifejezőerő követése. De Zichyt elsősorban Wiertz művészetében az eszméi mondanivaló ösztinte, kemény harccossága ragadta meg; az, amit Muther kifogásolt: a tendenciának éles, bátor és erőteljes harsonázása, a haladó gondolatok döbbenetes erővel való kifejezése. A *Démon fegyvere*ivel Zichynek is az lesz majd a szándéka, hogy „hadd fussa át a világot, mint egy fájdalmas és ijesztő sikoltás!”. E képen — miként Wiertz a maga művein — ő is elnagyolt, elstetett technikával dolgozik: nem technikai tudásának virtuozitásával kívánja a sikert, a mondanivalóját tartja lényegesnek, erre helyezi a súlyt.

Zichy az 1875. évi brüsszeli útjáról beszámoló levelében egyáltalán nem említette Wiertz nevét. Lázár ezt annak tulajdonítja, hogy „nem hatott rá kellemesen s kiérezte belőle a nagyhangú frazeológust, a panorámafestőt”.¹⁶ Pedig Wiertz feltétlenül nagy hatással volt a Párizsban élő művészre; az *Autodafé*, de különösen a *Démon fegyverei*, és később idehaza, a *Kísértetek órája* festésekor; noha az ő művészete el is tér a Wiertzétől. Egy fennmaradt adat tanúsága szerint Zichy a *Démon fegyverei* festésekor egy húsz méteres vászon megfestését tervezte. Ha Wiertz excentrikusabb törekvései Zichytől távolabb is állottak ekkor, ő is a vatikáni freskók méreteiben gondolkodott, s munkájához — rendkívül jellemző — Belgiumból akart vásznat és festéket hozatni.¹⁷ Wiertz műveinek Zichy egész párizsi tartózkodására kiható élménye jóval később szavakban is kifejeződik, amikor párizsi és hazai kudarcai idején egy Zichy múzeumról álmodik. 1879-ben írja bátyjának: „Nem építhetnék-e nekem valahol egy nagy tágas fészker féle műhelyt? Apró dolgokra szemem már nagyon elgyengült. Nolens volens nagy képeket kell festenem. Ezek halálom után olyan brüsszeli Wiertz-féle Museum curiositatum gyanánt mutattathatnak.”¹⁸



6. A. Wiertz: Napoleon a pokolban. (1864) Brüsszel, Wiertz muzeum

Fel kell vetnünk a kérdést: Zichy vajjon csak az 1875. évi brüsszeli tartózkodása idején ismerkedett volna meg Wiertz művészetével? — Zichy Mihály művészetének vizsgálata arról tanúskodik, hogy már jóval korábban tudott a belga művész alkotásairól. Korántsem lehetetlen —, hogy még 1862-ben — első nyugati utazása idején — személyes ismeretségbe is került vele. Zichy képei nemcsak a tragikus pátosznak széles és drámai mozgulatokkal, rémületet, iszonyatot és fájdalmat tükröző arckifejezésekkel való jellemzéseiben mutatnak rokonságot Wiertz műveivel, hanem eszmei felfogásban és a mondánivalóban is. Így például, még Oroszországban, az 1869. és 1871. évek között készült *Messiás*, és *Luther* művében, továbbá az *Autodafé* első változatán. — Wiertz, élete utolsó évében, 1865-ben egy rendkívül érdekes képet festett: *Krisztus megbírálja a pávtokat* címen. (7. kép) E képen az előtérben magasodik elő Jézus alakja, aki gondterhelten takarja el arcát, s tiltó mozdulatot tesz a háttérben folyó küzdelem felé, ahol a tiarás pápa felemelt kereszttel megöleti az egyház hatalma ellen fellázadt, s bilincsét leverő néptömeget jelképező, viaskodó ruhátlan férfit. — E kép eszmei tartalma rokon értelmezéssel, de már fejlettebb és pozitívebb felfogásban ott él Zichy mindegyik antiklerikális kompozícióján. Egyértelműen jelentkezik már a pápaságot megtagadó s a pápát elkergető *Messiás* című képen, ugyanúgy, mint az egyház szimóniáit bemutató

Luther képen, az 1875-ben festett *Autodafé*n és az 1878-ban készült s a háború borzalmait ellen tiltakozó *Démon fegyverein*. (8–9. kép).

Zichy, 1875. évi brüsszeli tartózkodása után, még az év decemberében befejezi Párizsban az *Autodafét*. Wiertz művészetének szellemében születik meg ez a kép a kereszt jegyében elkövetett igazságtalanságok elleni hatalmas tiltakozás. Vannak, akik Zichy e művét, így Lázár is, első sorban a német romantikus Kaulbach művészetéhez kapcsolják. Csakugyan, az eszmei kifejezőerőben a mondánivalójában vannak közös sajátosságok Kaulbach művészetével is. Kaulbach ugyancsak nagy kompozícióban tiltakozott a katolikus egyház ellen, konkrét alkalomból, konkrét témával kapcsolatban. 1867-ben a pápa szentté avatott egy spanyol inkvizitort, aki annakidején gyilkolta a spanyol eretnekeket. Kaulbach ekkor a szentté avatott spanyol inkvizitort a máglyák előtt festette meg, amint kéjjel nézi a máglyahalálra ítélt, előtte felvonuló tömeget, s a lábai előtt fetrengő elítélteket. Zichy maga is nagyra becsülte Kaulbach művészetét, s a *Luther* című képének fényképét annakidején el is küldte neki.¹⁹ Zichy elsősorban egyházellenességében és a haladó gondolat kifejezésre juttatásában mutat közösséget Kaulbachkal. Művészi módszere eltér Kaulbach szárazabb, keményebb kifejezőeszközeitől. S noha Kaulbach konkrét történelmi tényt ragadott meg festménye tárgyául, korántsem tudta



7. A. Wiertz: Krisztus megbírája a pártokat. (1865)
Brüsszel, Wiertz múzeum

kifejezni a máglyahalál borzalmát és az áldozatok kínszenvedését olyan költői és drámai eszközökkel, mint Zichy, aki pedig nem konkrét adatokkal alátámasztott témát ragadott meg, hanem az inkvizíciókat jellemző, általános szempontú képet akart festeni. Zichy az inkvizícióra teljes egészében jellemző, tipikus ábrázolással utalt, annak minden kegyetlenkedésére, és így érzékelteti a máglyahalál borzalmát és a tömeggyilkosságokat. Wiertz ihletére utal, hogy Zichy egy költői kép, egy elgondolás alapján kívánja a borzongató és tiltakozó hatást elérni. Zichy lágy lírai formákkal és amellet meggrázó drámai erővel dolgozik, már teljesen a maga művészi egyéniségével és felfogásával. A magyar festő a középkori inkvizíció borzalmaival utalt a maga korának „inkvizícióira”. A szellemi jobbgáyság korszakában nem középkori kínzószerszámokkal, hanem a metternichi multú, és a cári titkos rendőrségi vallatásokon gyötörték halálra az áldozatokat, akár a monarchia börtöneiben, akár a szi-bériai bányákban.

Az *Autodafé* festésekor Zichy Mihály a középkori inkvizíció vízióját élte át. Erőteljes realizmussal, mozgalmas, barokkos, szenvedélyes pátosszal érzékelteti az elítéltek szenvedéseit, a kereszt nevében elkövetett kegyetlenkedéstől iszonyodó elszántságot, a kereszt nevében végrehajtott borzalmas kínhalált. Zichy egyik legegységesebb és legkifejezőbb műve ez. Újat akar kifejezni, s az újat új technika alkalmazásával csak fokozza. Az áldozatok borzalmat keltő rémületének festésében wiertzi mintaképek lebegnek előtte; noha ezt az alkotását Wiertzzel szemben kiegyensúlyozott harmónia jellemzi. Ugyanakkor Zichy is freskóban gondolkodik; Wiertz matt olajfestésének hatását óhajta felidézni. Új festési technikát

hoz létre; a nagyméretű, kemény lemezpapírra festett képet szénrel körvonalazza, pasztell és akvarell alkalmazásával szerencsésen keveri a különböző festési módokat. Csodálatos tompa színezésű és mégis a máglya fényében égő kompozíció születik így meg, amelyen hiába keressünk egy-egy rikító színfoltot. A máglya füstös tüze él a képen; ami nem vérvörös, élénk lángokat lövel, hanem izzik, perzsel, éget, érződik fojtogató füstje, és a felvillanó lángnyelvek gyilkoló heve. A tompa színek felvillanó féryekben erőteljes fény- és árnyékhatásokkal sugározzák be az elítélteket, akiknek megkötözött izmai feszülnek, arcukon a rémület és a fájdalom megrendítő kifejezése. Oroszországban — amint említettük — Zichy már egyszer korábban megrajzolta az *Eretnekek* című nagyobb kartonját. Ennek eredetijét ma nem ismerjük, de fennmaradt róla egy Lipcsében, Brockhausnál készült acélmetszet.²⁰

Zichy Párizsban, a nagyméretű festményén megtartotta a korábbi változat alapformáit, de lényegében sokat változtatott a korábbi kompozíción. Az első változaton négy eretnek szenved tűzhalált. Zichy Párizsban még egy máglyahalálra ítélt mártírt festett. Továbbá az első változaton a legfelül álló nőalakot utóbb középre helyezte és a mellére táblát festett „heretici” felirattal. Az első változaton részletesebben megrajzolta a háttérben az ellenfelek, s az ítélkezők kisebb csoportját, csuklyás inkvizítorral az élen, akik távolból mutatják az eretnekek felé a keresztet. Zichy nagy festményén teljes egészében elhagyta a háttérből az inkvizitorokat, s az elő-



8. Zichy Mihály: Autodafé (1875). Budapest, Nemzeti Galéria, jelenleg Zala, Zichy Mihály Múzeum



9. Zichy Mihály: A démon fegyverei (1878) Budapest, Nemzeti Galéria, jelenleg Székesfehérvár, Csók István múzeum

térbe a füstgomolyok közé csak a nagyobb méretű, s fátyolt lobogtató keresztet festette meg. Így fokozta és még drámaibban érzékeltette a tűzhalál borzalmát.

Zichy Párizsban készült nagyméretű művén (236 × 148 cm) tehát a hatalmas máglyarakáson öt oszlophoz kötözött áldozat vergődik. Az öt áldozat mintegy a bekövetkező máglyahalál egy-egy fázisát mutatja. Legalul egy fiatal nő megmerevedett, előrecsüngő karokkal és fejével, meglazult kötelékű testtel holtan hever a hatalmas fahasábok fölött. Odébb egy másik már hátrarogyottan hever, gomolygó fojtogató füstfelleg közepette, az iszonyattól két kezével takarva el arcát. A háttérben lángok vibráló fényében és tűzében egy aszott öregasszony összeroskadtan, két lábát még felhúzza védekezik, míg arcáról eszelősen, leonardói torzítással ordít a kín és a fájdalom. Csak ketten vannak, akikben még él az életösztön ahhoz, hogy a fájdalom és a szenvedés közepette kitartanak meggyőződésük mellett és iszonyodjanak a feléjük emelt kereszttől. Legfelül, oszlophoz kötözött, vergődő erőteljes férfi, mintegy átkot szórva, kezét fenyegetően tartva mered a kereszt felé. Vagy talán nem is a kereszt felé? Messzebbre a távolba néz, mintha a kereszt szárát tartó, de a képmezőn már nem látható gyilkosát átkozná meg. Mellette egy fiatal leány, két szabadon maradt karját emeli az ég felé. Ő viseli a megbélyegző táblát a „heretici” felirattal. Ég felé tekint fájdalmasan és szenvedő drámai pátoosszal, akár Laokon a kígyó ölése közben.

Nem a kereszt felé néz, nem is vesz a jelenlétéről tudomást, fanatikus, lázas tekintettel jajkiáltásra, vagy még inkább énekre nyílt az ajka, a hős áldozatvállalás jelképe gyanánt. Ezen a festményen nem lobognak a lángok. Tüze izzik, fullaszt, füstje gomolyog, s nyilvánvalóan könnyet csalt az egykorú néző szemébe is.

Zichy a képet 1876 elején állította ki Párizsban. Bizakodóan írja haza még 1875. december 31-én: „most kiállítom a Mirlitonban, hátha vevője akad valamely Rothschildben, s akkor Trefortnak újat festek”.²¹ A képnek Párizsban nem volt nagyobb sikere, s egy Rothschild sem vásárolta meg. De miért is vásárolta volna meg a kereszt jegyében történő középkori zsidóüldözés áldozatainak képét egy nagykapitalista, akinek érdekei azonosak voltak a kléruséval. A kép megvételét Trefort miniszter is visszatartotta. Pesten, 1877 őszén állította ki a képet Zichy. Az *Autodafé* idehaza is vegyes érzelmekkel fogadták, de elismerték, hogy Zichynek „megdöbbentő drámai erő van minden vonásában”. Kritikusai felhívja a figyelmet arra, hogy a vértanú férfire „nem az égető tűz, hanem a füst gomolyból csókra feléje nyújtott feszület kelti föl a halál közelgő pillanatában is a nagyobb irtózatot”. Ezért a kritikusnak az volt az álláspontja, hogy Zichy „néhol az erőteljességet túlhajtja s megközelíti azt a vonalat, mely már a karikatúrába csap át. E képen nevezetesen az öregasszony kínos konvulziói és az öreg vértanú undora a kereszttől, már igen félelmesen játszanak bele az

említett vonalba".²² Pedig, ha Zichynek van karikatúra-mentes képe, úgy az *Autodafé* mindenképpen az. A fájdalom eszelős torzítását szinte leonardói eszközökkel éri el.

Az *Autodafé* több külföldi kiállításon szerepelt még, nagyobb visszhangja azonban sehol sem volt és vevője sem akadt; az uralkodóosztály, a mecénások nem ilyen tárgyú képeket vásároltak.

Párizsi tartózkodása idején, az *Autodafé* megfestésétől, Zichyt éveken át kíséri Wiertz művészetének szuggesztív ereje. A grafikai munkáin oly aprólékos részletekbe elmerülő és hajszálfinom kidolgozást kedvelő művész nagyméretű vásznan dolgozik, kemény, nyers szenvedéllyel. Az eljövendő években a *Démon jegyverei* után, a *Kísértetek óráján* kísértik majd wiertzi példaadások.*

BERKOVITS ILONA

* Ez úton is hálás köszönetemet fejezem ki Jász Dezsőnek, aki kéresemre szíves volt számomra megküldeni A. Wiertz művészetére vonatkozó újabb irodalmat s a brüsszeli Wiertz múzeum katalógusát, továbbá Wiertz egyes műveinek fényképeit.

JEGYZETEK

¹ Lázár Béla, Zichy Mihály élete és művészete. Bp. 1927. 56. l.

² Pétervároti 1871 október 10/22-én írott levele. Orsz. Széchenyi Könyvtár kéziratára. A levelet közli Soltész Zoltánné, Zichy Mihály levele Munkácsy Mihályhoz. Szabad Művészet 1956. 1—2. szám. 98. l.

³ L. Berkovits Ilona: Zichy Mihály baráti köre Párizsban. Művészettörténeti Értesítő 1956. I. sz. 1—14. l.

⁴ Kertbeny Károlyhoz, Párizsban 1876 május 23-án kelt német nyelven írott levelében. (Orsz. Széchenyi Könyvtár kéziratára.)

⁵ H. Hymans 1875 május 17-én Brüsszelben írott levelét 1. Zala, Zichy Mihály Emlékmúzeum.

⁶ 1875. november 7-én írja leányának. L. Lázár, i. m. 75. l. — E levél eredetije elveszett.

⁷ Gautier, Theophile, Zichy. Ford. és bevezetéssel ellátta Rózsa-ffy Dezső. Bp. 1927. 14—15. l. (Magyar Művészet Könyvtár 13—14. sz.)

⁸ Engels, Friedrich: A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig. Marx—Engels: Válogatott művek. II. k. Bp. 1949. 121. l.

⁹ Antoine Wiertz portréfestészetére és művészetére vonatkozóan lásd: Vanderpyl, F.: Antoine Wiertz. Bruxelles 1931. (Collection Belgen Painters and Sculptors) — Koninck, Willy: Le portrait dans l'oeuvre de Antoine Wiertz. (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Conférences 1941—1942.) — Bodart, Roger: Antoine Wiertz. 2. kiad. 1949. (Monographies de l'art belge).

¹⁰ Idézett szöveget közli: Hymans, Henri: Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906. 49. l.

¹¹ Schmid, Max: Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts Leipzig 1906. I. k. 224—225. l.

¹² Muther, Richard: Die Belgische Malerei im Neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1909. 36. l.

¹³ Muther, i. m. 37—38. l.

¹⁴ Rooses, Max: Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914. 333. l. (Ars Una)

¹⁵ Nyedosivín, G.: Művészettelméleti tanulmányok. Ford. Doroghy Miklós Bp. é. n. 103. l.

¹⁶ Lázár, i. m. 75. l.

¹⁷ Ed. Agrensen (?) 1878. január 19-én írja Brüsszelből Zichynek: „Bravo! tu vas peindre a l'huile (en conserve) et combien 20 mètres de toile!... j'ai été a l'instant chez momments choisir les principales couleurs.” Egyben közli, hogy Párizsban egy „dépôt-saire”-nél kapható belga festék és belga vászon is. Végül így fejezi be levelét: „A bonne chance avec le 20 mètres”. E levelet a zalai Zichy Mihály Emlékmúzeumban őrzik.

¹⁸ Zichy Mihálynak Zichy Antalhoz, Párizsban, 1879. június 22-én írott leveléből. (Orsz. Széchenyi Könyvtár kéziratára)

¹⁹ Lázár, i. m. 181. l.

²⁰ Eretnekek. 186×124 mm. A leningrádi Orosz Állami Múzeum tulajdona. Gr. 1954. sz.

²¹ Zichy Mihálynak Olga leányához írott leveléből. E levél-idezetet közli Lázár, i. m. 72. l. — E levél eredetije elveszett.

²² Vasárnapi Ujság 1877. november 18. 729. l.

MARTYN FERENC KÉT RAJZSOROZATÁRÓL

Martyn Ferenc a Szőnyi—Bernáth nemzedék után következő, új utakat kereső generáció tagja. 1899-ben született Kaposvároton. Indulása a hazai hagyományokhoz kapcsolta. Rippl-Rónai műtermében — hol mint rokon, második otthonra talált — nőtt bele kisgyerek kora óta, szinte inaskodva a mesterségbe és a művészetbe. Rippl-Rónai útmutatásait később, a Képzőművészeti Főiskolán Réti István tanítása váltotta fel. 1925-től azonban külföldön, nagyrészt Párizsban élt, s itt fejezte be tanulmányait is az École des Beaux Arts-on. Hazai indulásának emlékét franciaországi tanulmányai és a modern művészeti élet párizsi forgataga csakhamar elhalványították. Külföldön élve eltért a magyar művészet útjától s mint az Abstraction-Création művészcsoporthoz tagja, az École de Paris egyik irányához kapcsolódott. Közben, 1928-ban és 1936-ban, itthon is állított ki műveiből, de csak 1939 novemberében jött haza, a második világháború elől. Azóta Pécsen él, meglehetősen visszavonultságban, s ha műveivel néha szerepel is egy-egy kiállításon, magányos úton jár, sehova sem tartozva. Önálló kiállítása 1946-ban volt Budapesten a Képzőművészek szabad szervezetében és 1960-ban a kaposvári múzeumban.

Eddigi pályája kísérletezés és keresés volt. Igen sokat dolgozik, képei mellett szobrokat is készít és szinte állandóan rajzol. Művészete elsősorban absztrakt beállítottságú, de nonfiguratív képei, szobrai és rajzai mellett, ezekkel párhuzamosan a szürrealizmus is érintette, a figuratívhoz közeledő és figuratív műveket is készít. Ez utóbbi két típusú dolgaiban jut felszínre művészetének modern indítékai mellett másik, a régi művészetben gyökerező eredője. Egy-egy szárazkórószerű, tüskés figurájában a

gótikus ördögök emléke él, egy kendős, torz, nagyfejű öregasszonya a XVIII. századi olasz karikatúrákat és egyben Goyát idézi.

E műveihez tartozik a most bemutatásra kerülő két rajzszorozat is. Újabb munkásságának ezek a legjelentősebb lapjai. Az első, a náciizmus ellen rajzolt sorozata mint új megoldás számottevő. Talán senki sem ragadta meg és fogalmazta meg a képzőművészet eszközeivel ilyen kifejező erővel a náciizmus lényegét mint Martyn. A másik, a Don Quijotéhoz készített rajzai pedig tisztavonalú, nagy lélekzetű művészetükkel tűnnek ki.

Az első 1944-ben, a náciizmus legsötétebb napjaiban készült, későbbi felesége elhurcolása idején. A tíz lapból álló sorozat a művész undorát és iszonyát fejezi ki ettől az embertelen, egyrészt az állampolgárok egyenlőtlenségén, a feljelentések, a hamis perek, az internálótáborok és gázkamrák félelmén, és a Gestapo terrorján, másrészt, tág teret engedve az egyéni aljasságnak, a szervilizmuson alapuló szörnyeteg diktatúrától, mely világaluralmi tébolyában az egész Földet magával rántotta a háborúba.

E rajzok felfogásukban alapvetően eltérnek az önkény vérengzésének s a háború pusztításainak és kegyetlenkedéseinek eddigi ábrázolásaitól. A harmincéves háború epizódjait ábrázoló Callot metszetek, a Napoleón elleni spanyol guerilla harcokról készült Goya aquatinták, Daumier kőrajza a transznovinai utcai vérengzésről vagy a Barriade és a Guerre civile című Manet litográfiák 1871 Párizsáról, a múlt egyes, térben elszigetelt borzalmának reális ábrázolásai. Velük szemben, Martyn sorozata új megfogalmazásával a modern kor mindent átfogó, totális szörnyű-



1. Martyn Ferenc: Lap a nácizmus elleni sorozatból.
1944. Tus, toll



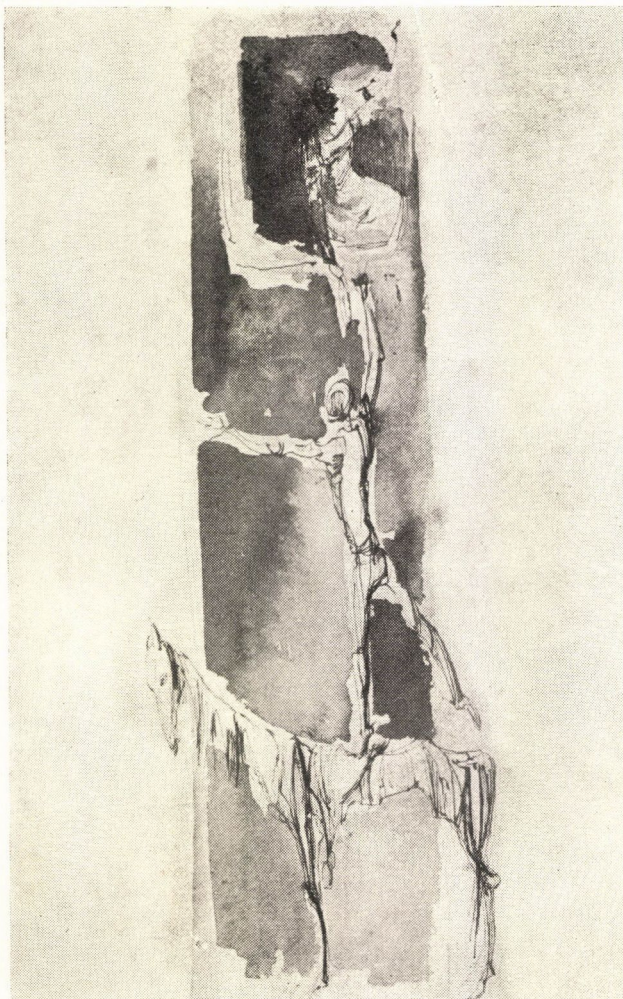
2. Martyn Ferenc: Lap a nácizmus elleni sorozatból.
1944. Tus, toll



3. Martyn Ferenc: Lap a nácizmus elleni sorozatból. 1944. Ceruza



4. Martyn Ferenc: Lap a náciizmus elleni sorozatból. 1944. Tus, toll



5. Martyn Ferenc: A Maritornesszel esett kaland.
1959. Tus, toll és lavirozás



6. Martyn Ferenc: A lovag és fegyvernőke. 1959. Tus, toll



7. Martyn Ferenc: Az elvarázsolt mórnak nézett öszvérhajcsárral esett kaland. 1953. Tus, toll és lavírozás



8. Martyn Ferenc: Don Quijote örjögése. 1953. Tus, toll és lavírozás



9. Martyn Ferenc: Don Quijote és Sancho Pansa a Manchai síkságon. 1959. Tus, toll és lavírozás

ségét adja vissza. A német politikai rendőrségnek az egész társadalmat átszövő s az embereket egymással sakkban tartó embertelen gépezetét, az SS emberirtását, mely mellett eltörpülnek az elmúlt korok egyházi vagy államérdekből elkövetett hivatalos gyilkosságai, a Stukák s a rakéta-fegyverek tömegpusztítását nem lehet ugyanazokkal az eszközökkel érzékeltetni, mint a fosztogató, kegyetlenkedő zsoldosokat vagy a gyilkos, de csillogó szuronyokat. A múlt s a ma közti léptékbeli különbség teremtette meg e művek formanyelvét.

Stilárisan nem kapcsolódnak a kor hasonló törekvéseihhez, így Picasso Guernicájához sem. Mélyebb, az alkotás hasonló folyamatából fakadó rokonság fűzi azonban őket Goya Ötletek s Példabeszédek című rézkarc sorozataihoz és késői, szimbolikus festményeihez. Goya e műveiben, melyek az arisztokrácia széteső uralma és a még meg nem szilárdult polgári társadalom közti átmenet bizonytalanságában fogantak, a két alapvető, együtt jelentkező művészi princípium, az impresszió és az expresszió közül, akárcsak ma, a polgárit felváltó proletár társadalom idejének művészetében, az expresszió neurozisa lépett előtérbe. Martyn e rajzai a visszataszító és undort keltő szörnyetegek lázálomszerű kavargásával az alkotás tudatos folyamatán áttörő, ősi, formátlan és épp ezért konkrét formába nem is önthető szorongás és iszonyat kifejezői.

Míg ez a gyűlölet és az undort keltés, a másik, Cervantes Don Quijotéjához készített sorozata a szeretet és a szépség jegyében fogant. E csodálatos mű, minden

könyvet szerető ember legigazibb szívügye, a maga sokrétű, ironikus-komoly, de egészben véve megfoghatatlan varázsával korán meghihlette a képzőművészeket.

A XVIII. századi francia festők rézmetszetekben sokszorosított festményei és a XIX. század első felének kedvelt rajzolója, Tony Johannot vignettái után az 1863-ban megjelent congeniális, páratlan gazdagságú Doré-illusztrációkban kapták meg Don Quijote és Sancho Pansa végleges alakjukat a képzőművészetben. Doré itt ért a legmagasabbra, mikor az illusztrátor már szinte egyenrangú társa az írónak az alak megteremtésében. Doré elképzelése ma már elválaszthatatlanul hozzátartozik a műhöz, s a mai olvasó a manchai hős szikár figuráját már csak az ő megteremtette alakjában tudja elképzelni. Majd Dauterive rajzaiban és olajképeiben kapott új életre Cervantes hőse. E művek festői értékükben ugyan Doré fametszetben sokszorosított lapjai felett állnak, de az alak megformálásában azonos úton jártak. A mai művészek közül a többi közt Picasso készített rajzokat a Don Quijotéhoz.

E nagy művek között Martyn rajzai méltóan képviselik a magyar művészetet. Don Quijote alakja lényegében nála sem tér el Doré megfogalmazásától, mint ahogy, ha hű akart maradni a műhöz, nem is térhetett el, de rajzai szinte siváran és kegyetlenül tárgyilagos de egyben klasszikus szépséggel megrajzolt vonalaival, melyeket a lavírozás varázsos festőivé, és az absztrakt konstrukciókon edzett feszes kompozíciókkal az örök témának a már klasszikussá vált ábrázolásokkal egyenrangú mai, korszerű megfogalmazásai.



10. Martyn Ferenc: A marhahajcsárokkal esett kaland. 1959. Tus, toll

Az illusztrálás munkáját 1959-ben kezdte meg s máig mintegy hatvan lapot készített el. Végiglapozva a rajzokat, az egyenlően magas színvonal miatt a bemutatott lapok válogatását inkább csak a véletlenre bízva, a sort a lovagregényeket görcsös izgalommal olvasó manchai hős alakja nyitja meg, a walesi Amadis fantomképével a háta mögött. Kitérő az alakok jellemzése az Útrakelés című rajzon, a lovag elszántan, görbeségében is kihúzott, tette kész figurájával s a fegyvernök a számár hátán magát elengedett alakjával vagy kettőjüket a nagyszerűen megragadott vad és szomorú spanyol tájban ábrázoló lapon. Egy másik rajz fa alá telepedve mutatja őket, míg a falatozó Sancho közmondás-áradataival válaszol urának hol eszelős, hol pedig nemesen bölcs szavaira. A Maritornes nevű szolgálólány miatt a lovag és az elvárásolt mórnak nézett féltékeny öszvérhajcsár közt megesett kaland és Don Quijote a Sierra Morena vadonjában megjárta mő-örjögése után a néző a legszebb és a legjellemzőbb rajzok egyikére lapoz rá, mely azt a jelenetet ábrázolja, mikor a már sok kaland színhelye volt fogadóba visszatérve, Don Quijote a szénahányóban álló, természetesen várkisasszonynak nézett Maritorneshez, annak kérésére

hódolattal felnyújtja kezét, ki azután hurkot vetve, a hőst kezénél fogva a szénapadlás ajtajához köti. A lap remek kompozíciója s festői szépsége mellett egyszerre árasztja a foszladozó hús borította csontváznak ábrázolt Rocinante alakjával a mai kor szürrealista és ugyanakkor, a szolgálólány mozdulatában — ismét megmutatva művészetének mély gyökereit az európai hagyományokban — Cervantes korának barokk manierista ízét. Ugyancsak a legjava alkotások közé tartozik a marhahajcsárokkal való kaland ihlette lap, melyen a búskepű lovagnak a közelről felvett fénykép torzításával ábrázolt bika szarván felmagasztosult lovas alakja már a szövegtől szinte független szimbólummá emelkedik.

Martyn e művei munkásságának legértékesebb, leg-szebb alkotásai s egyben az új magyar rajzművészet remekei.

A Don Quijote nagyszerű illusztrációsorozata megérdemelne, hogy könyvalakban, esetleg a szövegtől függetlenül is, kiadásra kerüljön. Hazai sikere mellett külföldön is előkelő szöszölője lenne az amúgy is alig ismert magyar művészetnek.

PATAKY DÉNES

GADÁNYI JENŐ

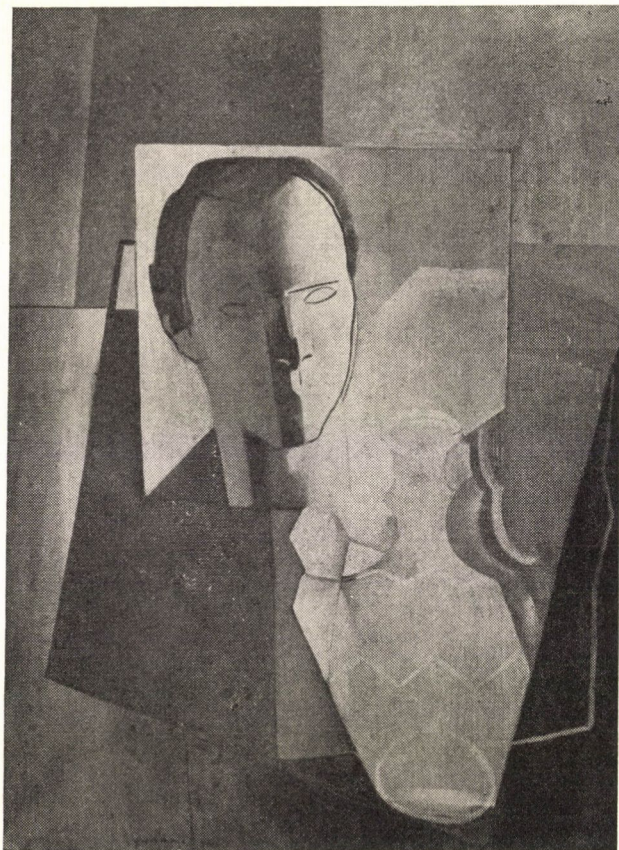
1960. február 29-én, hatvannégyéves korában meghalt Gadányi Jenő, az új magyar festőművészet jelentős alakja. Pályája magányos volt, még rövidebb ideig sem tartozott szorosabb értelemben vett csoportosuláshoz; egyenes és egyenletes volt, bár mindig gazdagodott, felszíva a szellemi produktumokat, tudományosakat és művészeket, amelyek élete során a világ képét alakították. De sem

idegen hatás, sem divat vagy anyagi kényszer el nem térítette életművének egyenes ívét. Magányos volt, soha nem játszott élenjáró szerepet a művészeti életben, sem hivatalos, sem ellenzéki minőségben; egyénisége és művészetének jellege ezt az utat eleve elzárták előle. Nem olyan piktúra az övé, amely iskolát csinálna, de hogy szellemiségének nincs visszhangja az ifjabb generációban, arról már azok a külső körülmények tehetnek, amelyek alkotása teljében elszigeteltségbe kényszerítették. 1957. évi nagy gyűjteményes kiállítása nem sokat változtatott azon a helyzeten, hogy életműve a nyilvánosságnak majdnem teljes kizárásával épült.

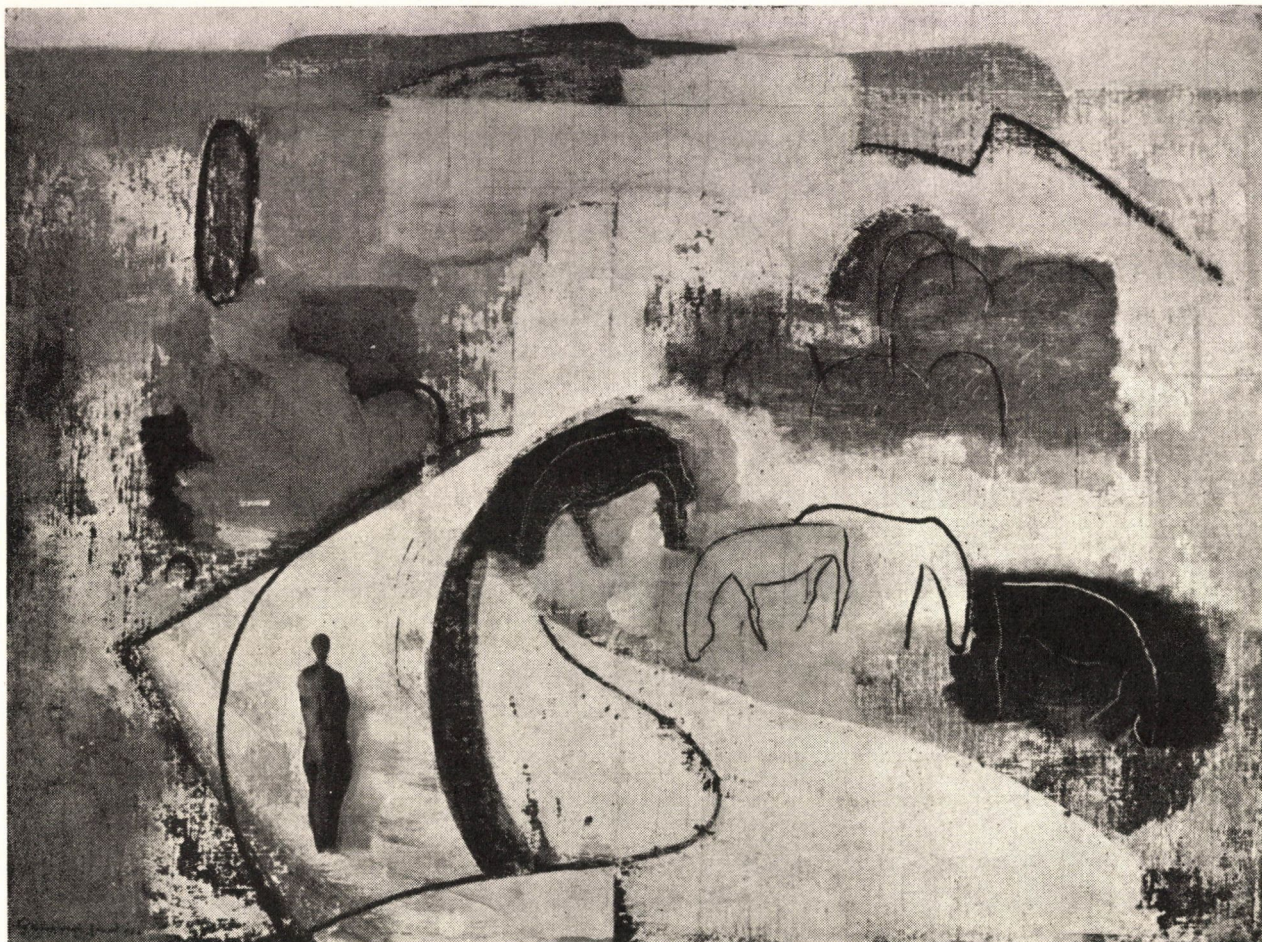
Mielőtt ennek főbb állomásait jeleznénk, néhány körülmény felsorakoztatásával szeretnénk megvilágítani, hogy Gadányi magányossága ellenére sem elszigetelt jelenség, hanem a huszadik századi magyar művészet egyik nagy áramlatának tagja.

Gadányi természetelvű festő, de nem abban a leszűkített értelemben, ahogy a kor köztudatába ez a fogalom felszívódott. A természetelvűség fogalmát a magát posztimpresszionizmusnak nevező festői mozgalom foglalta le, amely éppen 1927–28 táján fogalmazódott meg, amikor a fiatal Gadányi is porondra lépett. Ezt a későbbiekben rendkívüli súlyra szert tevő mozgalmat jelenleg nem kétségtelen festői vívmányaiért, hanem minden egyéb törekvést lapszélre toló, árnyékbaborító, kizárólagossági igénye miatt kell megemlíteni, aminek Gadányi is kárát vallotta; továbbá azért, hogy a huszadik századi magyar művészet frontjai, és Gadányi helyzete nagyjából kirajzolódjék.

Megszületése még terméke annak az akció-reakció sorozatnak, amelyben a magyar művészet alakulása a normális fejlődés helyett végbement. Az 1919-es forradalom leverése után a jelentős magyar művészek, azt mondhatni az egész magyar avant-garde emigrációja, s a veszített háborúval s a veszített illúziókkal beálló világnézeti válság megszakította a művészeti élet normális menetét. A néhány év után megszületett posztimpresszionizmus, a nagy heroikus erőfeszítések után az igények erősen lecsökkentett körülhatárolásával járt. Szembel helyezkedett az 1910–19-ig terjedő időszak konstruktív és szociális célzatú művészetével, a Nyolcak és a Ma körének törekvéseivel, a kétségbeesett valóságból eszményi helyzetbe vágyódó klasszicizmussal, az emigrációban német és orosz hatásra kialakult elvont expresszív és konstruktív irányulásokkal. És éppen azok vonultak vissza a szellemiség kényelmesebb tájaira, akik nem boldogultak a magasán elvont szellemi régiókban mozgó ábrázolási problémákkal. „A világ érzékletes látása” a jelszó, amely megejt egy sor



1. Önarckép. Olaj, 1930.



2. Lóvak. Olaj, 1932

festőt, akiket a kor áramlata előzőleg az izmusok különböző tájaira kényszerített, s akik most végre magukra találtak. S megtalálta bennük a két világháború közti nyomorúságos magyar évtizedek kisszerű polgársága is, az egyetlen réteg, amely a kártékony hivatalos szerveken kívül a művészetet pártfogolta és igényelte, az ízlésének megfelelő: a kényelmes magatartásból fakadó szemléletmódot, amely nem egyszerű naturalizmus, hanem amely a nyers valóságot költőivé finomítja, étherien könnyűvé teszi a motívum előtt lebegő hangulat által. Megfelelt ízlésének a szép e passzív és korlátozott felfogása, a világhoz való passzív, szűk keretek közé szorított hozzáállás. Elmélet is született, amely szerint a Szinyei–Nagybánya–posztimpresszionizmus örökség a sajátosan magyar fejlődési irány. Tekintettel arra, hogy ez volt az egyetlen művészi megnyilvánulás, amelynek népes megértő tábora, gyűjtői, huzamosan fennálló folyóirata, tekintélyes esztétikusai voltak, előnyös helyzetével torzítóan hatott a már amúgyis torz fejlődésre. (Másképpen, és a jelen szempontból elhanyagolható kérdés, hogy kvalitásos festői vívmányaival nem egyszer megtermékenyített más törekvésű művészeket is, például Derkovitsot.) Az a felfogás, amely szerint ez az irányzat a sajátosan magyar természetszemlélet megnyilvánulása, nem sokat változott a második világháború befejezése után sem, mert a művészetpártoló közönség csak számban csappant meg, lényegében ugyanabból a rétegből toborzódott, a más ízlésű közönség még nem nőtt fel, a hivatalos kultúrpolitika pedig, amely az egyensúlyt segíthette volna helyreállítani, hosszú ideig nem foglalkozott a magyar művészet ilyen irányú kérdéseivel.

A Szinyei–Nagybánya–posztimpresszionizmus vonal mellé felsorakoztatható egy másik, amely ugyan sokkal szétágazóbb ennél, de a már említett Nyolcaktól és a Ma körétől a legutóbbi időkig fennáll – többek között Gadányi művészete által is. Bár sorait nem egyszer szétverték, mindig új megnyilvánulásokkal támadt föl. S ha ezeknek sok elütő tulajdonságuk van is, közös vonásuk – szemben a posztimpresszionizmus lírai képfelfogásával és a látványhoz ragaszkodó természetszemléletével – a konstruktív képfelfogás és a felszínen túl kutató szellemi tartalmakkal terhelt természet –, ill. valóságsszemlélet. Ezek a törekvések nem egy szűk rétegre kiterjedő társadalmi konszolidáció talaján, a „szép” korlátozott lehetőségének önámító elfogadásán alapszanak; művelőik mind lázadnak a fennálló valóság ellen, vannak köztük, akik a negyedik rendhez tartozóan konkrét osztálytartalommal (mint Kmetty, Derkovits, Dési-Huber), mások a szociális elv elvont kiélésével, a káosz fölé helyezett művészi–szellemi rend által (Kassák), ismét mások a hangos, hamis jelszavakkal élő hivatalos nacionalizmus idején az igaz nemzeti jelleg érvényre juttatásával, a népi motívumok Bartókhoz hasonló feldolgozásával (Vajda, Korniss, Szántó Piroska a „szentendrei” periódusban); egy sor művész a fasizmus és halál realitásával való kétségbeesett érzelmi–vizionárius szembeszállással (a mártír Ámos és Vajda), a természet, az érzelmi asszociációk s a konstruáló értelem sajátos egységével (Barcsay, Gadányi). Éppen Gadányi művészetének egyik legnagyobb érdeme, hogy bár a természet élménye döntő szerepet játszik benne, messze túljut azon a motívumnál lényegében megálló lírai észlelésmódon, amelyet a posztimpresszionizmus

a jellegzetes magyar útnak tüntet fel, s képes ezt a tárgy-
kört a mai ember bonyolult természet- és világszemlélete
kifejezőjévé tenni.

Tragédiája ennek a „vonálnak”, hogy közönsége jó-
formán nem volt, azok a rétegek, amelyekhez szólt nem
értették meg (így a közérthető tematikájú munkásfestő,
Derkovits, Dési-Huber sem kaphatott visszhangot saját
osztályától), olyan művészeti-szellemi közélet pedig a
horthy-Magyarországon hiányzott, amely akár egy szűk
értelmisségi rétegre tartósan kiterjedhetett volna, a köz-
vélemény egy részét „megdolgozhatta” volna. Hivatalos
körök ellenségesen, gyanakodva tekintettek nemcsak a
konkrét társadalmi alapon, de a szellem elvont síkján le-
játszódó lázadásra is. A felszabadulás után — más okok-
ból kifolyólag — sem került sokáig sor e művészeti irá-
nyok rehabilitálására, amelyeknek képviselői közül pedig
oly sokan estek áldozatul a mostoha magyar viszonyok-
nak (egy részük az emigrációból nem tért vissza és a továb-
biakban nem játszott szerepet művészeti életünkben, má-
sokat a nyomor vagy a fasizmus pusztított el).

Szükségessé látszott ez a kitérő Gadányi életművé-
nek felvázolásához, annak a csendes heroizmusnak meg-
értéséhez, amely a mellőzések és sértések ellenére is mun-
kájában vezette.

Gadányi Jenő 1896-ban született Budapesten, szerény
anyagi körülmények között élő, öt gyermekes tisztviselő

saládban. Gyermekkorától művészi pályára készült, de
még érettségi előtt katonának sorozták, megsebesült. Csak
gyógyulása után fejezi be középiskoláját. 1922-ben szerzi
meg diplomáját a Képzőművészeti Főiskolán. Mestere
nagybátyja, Vaszary János volt. 1927-ben rövid párizsi
utat tett egy szerény Szinyei-ösztöndíj jóvoltából, amelyre
Rippl-Rónai ajánlja. Első kollektív kiállítására még
ugyanabban az évben, utazása közben kerül sor Frankfurt
am Main-ben. Hazajövet tanár az Iparostanonc iskolában.
A Szinyei Társaságba nem jutott be, ellenben a KUT
tagja, az UME választmányi tagja lesz. Sorozatosan
jelentkezik a KUT és UME csoportos kiállításain. Első
ittthoni gyűjteményes kiállítását 1930-ban a Tamás Galé-
riában rendezi, a felszabadulás után az elsőt 1948-ban az
Ernst Múzeumban, s a következőt csak kilenc ével hallgat-
tatás után 1957-ben. A második világháborúban, bár több-
ször behívják katonának, a frontra nem kerül. A felsza-
badulás után az új, progresszív művészeti egyesülés, az
Európai Iskola tagja, annak 1948. évi felbomlásáig. 1946-
ban kinevezik az Iparművészeti Főiskola tanárává, s bár
munkáját nagy pedagógiai érzékkel és lelkesedéssel látja
el, 1948-ban megfosztják állásától s némi huzavona után
nyugdíjazzák. 1946–53-ig — az utóbbi öt évben teljes
elszigeteltségben — Békásmegyeren él, de ez az időszak
művészetében igen termékeny. Csak 1956-ban kerül képe
ismét bemutatásra a Múcsarnokban megrendezett „Ker-



3. Sziklás táj. Olaj, 1955



4. Táj. Olaj, akvarell és tuss, 1957

tészet a magyar képzőművészetben” c. tárlaton. Ezt a már említett 1957. évi nagy gyűjteményes kiállítás követte.

Gadányit indulásakor két hatás érte: a konstruktivizmusé, majd a Főiskolán a kolorista Vaszaryé. Vaszary kiváló pedagógus volt, felhívta a tanítványai figyelmét az európai művészet korszerű vívmányaira, nem befolyásolta őket kényszerítően, de egyéniségük, hajlamaik felismerésében, látókörük szélesítésében segített. E korai művészeti élményekről így számol be Gadányi önéletrajzában:

„Gyermekkoromban én sem rajzoltam jobban, mint a többi. Az iskolákban elégségesem volt rajzból. Ösztönösen elfordultam az iskolás tanítástól és boldog voltam, ha a természetben rajzolhattam szabad időmben. Már serdülő koromban jártam kiállításokra és különbséget tettem a haladó és konzervatív művészek között. Abban az időben a Műcsarnok eseményszámba menő kiállításain előtérbe helyezett Benczur-iskolától s konzervatív környezetétől nem kis megvetéssel fordultam el és a velük szemben álló Kernstok, Vaszary, Rippl-Rónai, Csók stb. művészetéért lelkesedtem.

Fiatal éveim legnagyobb élménye a »Nyolcak« megjelenése volt. Egy nap megláttam az »Auróra« képzőművészeti folyóiratot. Kernstok Károly száma volt. Csodálattal néztem a lovas kompozíciókat. A képekből sugárzó lázas formakeresés izgalma nagy hatással volt rám, más világ volt ez, mint amit eddig ismertem. Felkorbácsolt bennem mindent.

Világosan láttam, hogy olyan kapu nyílt meg előttem, ahonnan rengeteg út vezetett az ismeretlen felé. És jöttek a nagy kérdések: hol és hogyan kezdjem el, melyik

az, amelyiken indulnom kell. Magamrahagyottságomban elővettem az irodalmat és sokat, nagyon sokat olvastam.

A világháborúban résztvettem. A frontról az összeomlás idejében sebesülten jöttem haza. Itthon ismertem meg kiadványokból az expresszionizmust, kubizmust és az itthoniakat: Kassákot és a festőket. Kassák írásai a mágnes erejével vonzottak. Ez az új környezet volt második nagy művészi élményem. Dolgozni kezdtem elvonultan, egyedül. A forradalom után a főiskolán nagybátyámhoz, Vaszaryhoz jártam, akinek széles látókörű kultúrája sokat lendített rajtam. A főiskola után éreztem tudásom elégtelenségét és megkísértem mindent ellefejtetni és újrakezdeni. Keserves belső harcok hosszú évei következtek.

Párizsi utazásom előtt egy KUT-kiállításon Rippl-Rónai javaslatára díjat kaptam. Első és utolsó komoly díjam volt, de az elismerés nagy művésztől jött. — Mikor a párizsi gyorsra felszálltam, kialakult nézetem volt a művészetről és tudtam, mit kell tennem. Minden vágyam belső világom konstruktív formai felépítése és kifejezése volt. A festés nem adta meg számomra azt a kielégülést, mint sok más festőnél. Kínlódtam, gyötrődtem, a problémák sokaságával küzdöttem. Így kialakult bennem a határozott kritikai fegyelem. Azt hiszem ez volt oka, hogy Párizs nem változtatott át képmására. Tisztelettel közeledtem Párizshoz. Csodáltam, de többet vártam. Képzeletemben merészebbnek, káprázatosabbnak gondoltam. Amit én kerestem, bizony nagyon utána kellett járni, hogy megtaláljam. Picasso, Braque, Rouault, Matisse, a szürrealisták és absztraktok jelentették nekem Párizs művészeti magasságát.

Megszállottan, művészettől terhesen jöttem haza.”
(Az új magyar művészet önarcképe. Bp. é. n.)

Ismeretesek párizsi tartózkodásának művészi termékei: kisméretű akvarelljei. Párizsi városképek, amelyek mesterének, Vaszarynak hatását mutatják; mind a szín, mind az anyag (ez esetben az akvarell) könnyed, fölényes kezelése. E könnyedség ellenére is rögtön szembetűnik, hogy a festői gondolkodás a legkevésbé sem impresszionisztikus, hanem építőművészi. A természet elevenléte és a konstruált képiség együttes jelenléte már e kezdeti műveknek is tulajdonsága — a későbbiekben ez az együttes némiképp módosul, hol egyik, hol másik oldalra billen a mérleg — míg az utolsó tíz esztendő termésében, amely méltán tekinthető a kiteljesedésnek, ismét egyensúlyba kerül.

A látvány és az élmény, emlékkép képi egységben való megjelenítésének problémája az ugyanebben az évben, 1927-ben festett Falu c. képen jelentkezik. Az ökrösszekéren ülő parasztnő, a mezőről hazatérő parasztok, a falu házai, temploma az útmenti kereszt, a dülőút és a

falut környező dombok: sok látványmozzanat darabjai, de a képen egységes látványban jelennek meg. Egy gondolat, művészi élmény alkatelemei: ember és állat, életük körülményei, keretei és a természet egymásba átjátszó képzetté alakulnak. A kubizmus és szürrealizmus szimultán ábrázolási elvei kaptak itt egyéni alkalmazást. (Nagyon hasonló lett a kiindulási pontjuk nem sokkal később a „szentendrei” festőknek, Vajdának, Kornissnak és a többieknek, akik a valóságnak átfogóbb értelmezését akarják adni egy kultúra sajátos formakincsének, jellegzetes figurációinak értelmes felhasználásával, mint amit bármiféle „lefestés” adhat.)

Önarcképe (1930), a kubizmus és a konstruktivizmus hatása alatt született meg. Síkok vetülnek egymásra, ily módon realizálódik képpé a három dimenziós tér, a benne levő tárgyakkal, asztallal, csendéleti motívumokkal, a tükörrel s a benne megjelenő arccal. (Hasonló megoldást ismerünk Derkovits Szőlőevők c. önarcképében. De a rokonság félreérthetetlen Kassák, Kmetty világával is.) Puritán képépítési elvek vezérletében a formák tisztán



5. Kakas és tyúk. Akvarell tuss 50-es évek



6. Akvarell 1952

jelennek meg, s fanyar, dominálónan kék – szürke – barnás-vörös színegyüttes kíséri őket. Az arc vonásai is tiszták, kemények; etikai vallomás is e kép. Semmi tetszetős és díszítményes nincs benne. A fiatal kezdő művész teljes érzéketlenségét bizonyítja a felszínre kerülő lágy, festői iránnyal szemben. A nyugalom függőleges és vízszintes irányú metszéseit erőteljes, diagonális irányok teszik drámaivá. A formák a középpont felé tömörülnek, az ember és a tárgyi valóság egységét akarják kifejezni, de még nem jutnak el az egyneműségnek arra a fokára, amely az életmű későbbi szakaszaiban lesz jellemző.

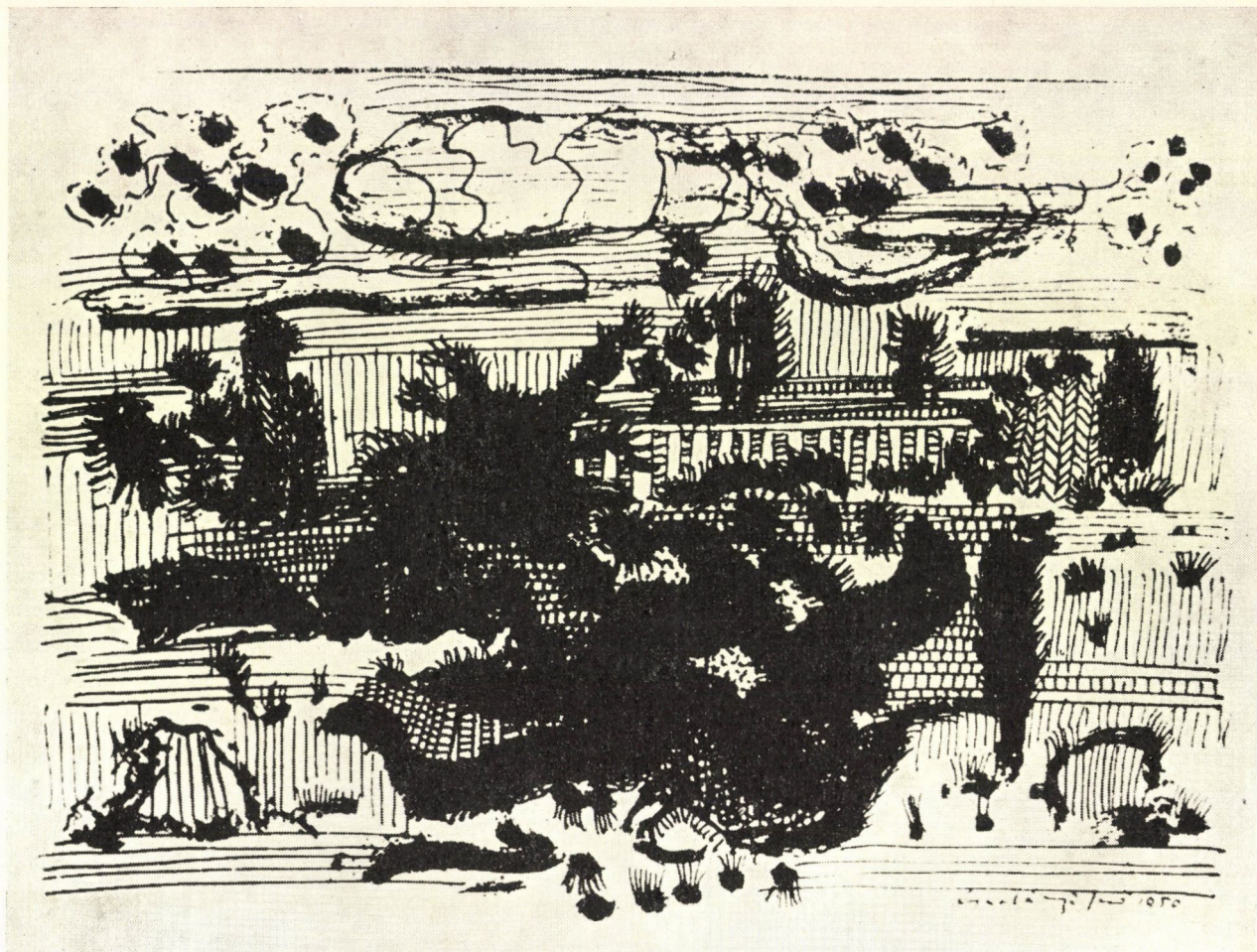
E korai képek között a bikafejes Kompozíció, amely némiképp Marc képeire emlékeztet – ismét síkok tevékenységéből adódik. Ugyanakkor a sík formává stilizált, de mégis a realisra utaló állatmotívum a többi absztrakt síknak, e belső fénytől áthatott ékalakú képződményeknek, asszociatív értelmet kölcsönöz. A kép mintegy a világ-mindenséget mozgó, egymásba átható erők reinkarnációja.

Az Önarcképnél és a bikafejes Kompozíciónál alig későbbi egy aktkép (repr. Új Szín. 1931). A kép szigorúan konstruktív rendjébe, a síkok és vetületek racionalizmusába valamely ellenőrizhetetlen tényező kerül be. Ez a megfoghatatlan hangulati elem abból adódik, hogy egyes idomok mellett, hogy a kompozíció értelmes elemei, rejtelmes szerepű, bizarr helyzetű emberi figurákra emlékeztetnek. S ez az elem nő tulsúlyra 1936-ban kiállított Kompozíciójában (KUT Kiállítás, Nemzeti Szalon). A kép szobabelsőt ábrázol az asztalra könyöklő nővel, az asztalon az Önarcképről már ismert kristály-palackkal. Hát-térben álló női akt látható, valamint kitekintés nyílik felhős-fás tájra. A kompozíció rendjében most is nagy szerepet játszanak a térjelző síkok, de túlnő rajtuk az amorfi,

a természetből merített formák súlya. S konkrét kompozíciós szerepükkel legalább egyenlő mértékű meghatározhatatlan hangulati jelentésük. A kiszámított, racionális tényezőkkel ugyanolyan erővel szállnak szembe a kiszámíthatatlanok és irracionálisak, a tudott formációkkal az öntudatlan emlékképekből felbukkanóak. Nemcsak az alakok elrévedt merengő magatartásából áradnak ezek, de a képtér szervezéséből is. A síkok által lezárt térrészek közé bizonytalan és el nem határolt térrészek nyomulnak, s egybejátszanak, egymást váltogatják. A külső természet behatol a belső térbe és viszont. Egymásba játszanak a formák és testek és különállásukat elveszítve, a természet mindent átfogó vérkeringéseként, az élet egységes áramának részeként, múltnak és jelennek az emlékezetben való egymásba fonódásaként jelennek meg. A természetnek és a valóságnak ez a felfogása a dolgokról az emlékezetben nyert képzetek érvényrejuttatása, aminek legkorábbi megfogalmazása a Falu volt, e képen formailag teljesebben nyilvánult meg.

1932-ben festett Lovak c. képen az asszociációs momentumnak a szerepe méginkább megnő. A dolgok kétértelműen jelennek meg. A geometrikus síkokból végképp amorfi síkok lesznek, amelyek természeti kép illúzióját hivatottak felkelteni (például: zöld síkban félköríves rajzos bekarcolások fákra emlékeztetnek). A téma: ember, lovak tájban – nosztalgikus merengő érzést sugall, az összes élő együvértartozását. Az alakok áttetszőek, nem zárt testek, szinte egymásba alakulnak.

Mind a fentebb ismertetett alakos kompozíció mind a Lovak című kép élményének megjelenítéséhez még nyilvánvalóan a szürrealizmus kellékeihez tartozó elemek is járultak. Ezek azonban rövid átmeneti szerepkör után kiszorultak. (Az utóbbi két mű témájára vonatkozólag érdemes megjegyezni, hogy a kevés „témakör” közé, ame-



7. Tussraj 1950

lyekbe Gadányi képei „sorolhatók”, azt lehet mondani külön két csoport tartozik: a női alakokat, egyedül vagy ketted-, harmadmagukkal, egész- vagy félalakban, aktban vagy ruhában ábrázoló képeké és a lovak témája. Mindkét témakör felbukkanásuk óta végig él az egész oeuvre-ben. Megvilágításuk lélektani szempontból is érdekes lenne. A nők soha nem portrészzerűek, hanem idealizált alakok, cselekvés nélküliek, merengők, az időtlenség érzetét keltik. Ruházatuk, amennyiben ez járul hozzájuk, a mához nem köthető lepel, kezük többnyire bizonytalan, félbemaradt gesztusba merevedik, szemük a távolba merül. Mintegy a lét titkát fürkésző lélek megtestesülései ők. Nem egyszer sziklás tájban, mérhetetlen víz partja előtt jelennek meg a szép, hatalmas klasszikus alakok s ekkor, akárcsak a szabad természetben, sokszor vízparton megjelenített lófigurák — az erő, a teljes élet, a korlátotlan szabadság, a mérhetetlen távlatok, a megalkuvás nélküli szépség vágyát sugallják. Egy lázongó belső élet, magát fegyvermező heves, művészi temperamentum kirobbanásaiból születtek, szenvedő vagy tetterős önvalomások. Az érzelmi telítettség az ilyen jellegű művekben néha romantikus megnyilvánulásokhoz vezet, de a képi fegyelem hiánya inkább kárakra van.

Gadányi világában a természetnek és a rendezői elv egységének újabb fázisa a harmincas évek második felében és a negyvenes években alakult ki.

A Táj lovakkal (repr. *Kassák Lajos*, Képzőművészetiünk Nagybanjától - napjainkig. Bp. 1947), Kenyeres csendélet (repr. *Kassák Lajos*, Vallomás tizenöt művészről. Bp. 1942), Fekete táj (repr. *Kállai Ernő*, Cézzanne és

a XX. század konstruktív művészete. Bp. é. n.), Békásmegyeri táj (repr. *Müterm 1958. ápr.*) egyazon elv szerint elgondolt művek. A természeti formák sokkal erősebben jutnak szóhoz bennük mint az előzőkben — témában általában mind gyakoribb lesz a tájkép, s a konstrukció nem a természetre kényszerül, hanem annak mint legmélyebb értelme kerül felszínre. A vegetációból s benne az állatokból kemény rend alakul, a véletlenszerűből születik meg a tervszerű, néha — mint a Békásmegyeri tájban, — ez a rend szoros és zárt kötelékként nyugtató le a szerteágazó burjánzást. Ezeknek a képeknek a tónusa sötét, színei fojtottak: komor kékek, barnák, sötétzöldek. A kompozíció fontos eszköze a vastag, erős kontúr, amely hol körülzárja a tárgyakat, hol maguk a tárgyak alakulnak vastag vonásokká vagy vonásokötegekké.

A komponálásnak ez a módszere erősen foglalkoztatta Gadányit. A korszak érdekes terméke egy elvontnak tűnő kompozíció (repr. *Pogány Ö. Gábor*, A magyar festészet forradalmárai. Bp. é. n.), amelynek formái azonban nem a geometrikus rendből, hanem a természet élményéből születtek, s láthatatlan erőtlől táplált hatalmas, mozgalmas, kozmikus táj érzetét keltik. A formák súlyos lendületű köröző mozgásának mintegy erővonala a vaskos fekete kontúr, amely belőlük születik, de uralkodik is rajtuk.

Az ötvenes években ezek a súlyos kötelékek, komor tónusok föloldódnak. Elevenek és könnyedek a formák és színek — ennek az időszaknak nagyon szép termékei az akvarellek — de az alapvető problematika ugyanaz

marad: a természetnek olyan értelmezése, mint amelyben egy szellemi világrend megnyilvánulhat. A természeti valóság művészi valósággá tevődik át s ez az áttétel sokkal összetettebb, szellemileg elvontabb fokon megy végbe, mint a posztimpresszionizmus lírai, hangulati tartalmú tájképein. E periódus képei dús természeti alakzataikkal nem nevezhetők hagyományos értelemben tájképeknek, még akkor sem, ha kimondottan ebbe a témakörbe utalhatók. Minden egyes vonalnak vagy foltnak, amely természeti jelenség képét idézi fel, sokszoros szellemi — aszociatív és képalakító — esztétikai szerepe van. A korai képek törekvése, a természet különmemű tárgyai, lényei egyneműségének megjelenítése most jár teljes sikerrel. Ez a vívmány részben a kép „elvont”, „absztrakt” egységét eredményezi, részben azt, hogy a tárgyak és lények egy bizonyos korlátozott vonatkozás helyett sokféle, sejtető vonatkozásban mutatkoznak meg. A dolgok, amikre emlékeztetnek általában a vegetáció és a szervetlen anyagok ősi elemei, az örökkön megújuló univerzális létezés alakjai. Ami pedig a képi eszközöket illeti, ennek a váltakozó, egymásba átsikló tartalomnak megfelelően rendkívül meggazdagodtak, változatosak. A komor kontúr helyébe, amely egyúttal konstruktív forma is volt, vagy pedig tömör sommázott formákat kötözött körül, s a komor nehéz színek helyébe a formák és színek végtelen variációja kerül. A formák és színek egyaránt szabadok a konkrét naturalis látványtól s gazdag képzettársításokat ébresztenek. A formák kontúrnélküli, változatos amorf foltok, s nagy szerep jut a posztimpresszionista természetfelfogástól idegen vonalnak, a művészet legabsztraktabb eszközének. Olajképeken, akvarelleken, karcolt vagy pozitív formában alkalmazza. De ezen periódusban megszorozódnak a ceruza- és tusrajzok is. Ezen a naturalis jelenség átvevése képi valóságba még elvontabban mehet végbe. A vonalak alkalmazása rendkívül változatos: szaggatottak vagy tova futamodók, kísérik a jelenséget vagy pedig függetlenek attól. Kompozíciójuk ritmusa hol súlyos, hol meg játékosan könnyed, virtuóz szellemi produkció.

A modern ember kibővült világképének, a jelenségek bonyolult összefüggésének tudatából alakult modern természetszemléletének, életérzésének első és legjelentősebb vetülete a magyar művészet területén Gadányi oeuvre-je.

Legfőbb ihletője a természet. Viszonya a természethez az újfajta a valóban csak a századunk második negyedében kialakult életérzésben gyökerezik; nem kívülről gyönyörködik a természeti látványban, hanem a világegyetem egységes életárama részének érzi magát. Szülőtte kora természettudományának, amely mikroszkopikustól kozmikus méretekig gondolkodik, s szétfeszítette a világ eddigi határait azzal, hogy megdöbbenő új felfedezésekkel hozott összefüggésbe egymást kizárónak tartott jelenségeket és törvényeket. S ugyanakkor megrázkódtatásokkal teli kornak gyermeke, amelyben az ember felsőbbrendűségének tudata alaposan megtépázódott, s nagyon csábító lett a visszavonulás lehetősége a természeti létezés ősi rendszerébe.

Gadányi nagyon termékeny művész volt, habár korai képeinek nagyrésze megsemmisült vagy súlyosan megsérült, az utolsó másfél évtizedben készült műveinek száma is meghaladja az ezret. Képeinek minősége nem egyenletes. Heves munkalendületében születtek olyan képek is, amelyekben a lehetőségek túlságosan elragadtak, színben és motívumban zsúfoltak, túlburjánzottak, jelentésben azonban szegényebbek. Gadányi maga is megkülönböztetéseket tett munkái között. Még a vele folytatott beszélgetésekből is kiderül, melyeket becsüli sokra, de különösen hátrahagyott írásaiban lefektetett művészi programja döntheti el az esetleges vitákat. Írásai részben nyomtatásban is megjelentek (nyilatkozatok, katalógus előszók), részben kéziratok jegyzetekben maradtak fenn, amelyek most vannak feldolgozás alatt. Mint-hogy Gadányi nemcsak mint aktív művész kiváló gondolkodó, de mint művészeti író is az, befejezésül idézzük néhány jegyzetét.

KÖRNER ÉVA

*

— Konzervatív kritikusok és művésztársak azelőtt gyakran szememre vetették, hogy képeim elméletileg fogalmazott absztrakciók, hogy nincs bennük ösztönösség és természet. Nos hát, mi sem lett volna könnyebb számomra mint a naturalisták és impresszionisták módjára kezdettől fogva átengednem magamat a természet érzékletes csábításainak. Ennek a festői szemléletnek idestova száz éve már a barbizoniak óta annyi kényelmesen járható, kitaposott hagyománya kínálkozik, hogy ezen a nyomon bárki simán és olcsón elindulhat. Magam is mindig szerettem, csodáltam és tanulmányoztam a természetet, de mint festő azért óvakodtam tőle sokáig, mert felszínének rengeteg optikai véletlen forduló, káprázatos gazdagságával nemcsak gyönyörködtetett, hanem el is kábított és zavarba ejtett. Akkor észméltem rá, hogy először is a képszerűség alapvető tényezőit, a felület és a tér viszonyát, a szín és a vonal szerepét, a szerkezet, a ritmus, a festői harmónia törvényeit kell tisztáznom magamban. Nem önmagukért bajlódtam annyit ezekkel az alapelemekkel, hanem azért, mert úgy éreztem, hogy ezek a törvények egybevágóan a természet mélyén folyó élet belső lendületével, egyetemes egységével és egyensúlyával. Kerülő úton, fáradságosan jutottam ahhoz a meglátáshoz, mely a természeti jelenségek felszín alól a nemcsak érzékeinkhez, de lelkünkhez és értelmünkhez szóló lényegét kívánja kihámozni és formába önteni.¹

*

Festői képzeletem kapcsolatban van a természettel, amíg szemlélődöm. A kép fogalmazásának folyamatában a kapcsolat szükségképpen megszűnik, hogy teljes odaadással élményeimet kifejezésre képessé tegyem. Következésképpen képeim nem azonosak a természet esetlegesével, mert véleményem szerint a mű formálásában és a természet változásaiban külön-külön törvények érvényesnek. Képeim nem a természetből, hanem élményből születnek, ennek következtében minél mélyebb az élmény, annál jobban megváltoznak a valóságformák. A festő nem csak festő, hanem állandó kutató és feltaláló.

Gyakorlati tapasztalataim igazolják, hogy a természet és művészet egymáshoz való viszonya ellentétes; ennek dacára benne van a művészetben a természet mint tárgyi jelenség.

A szemlélő szellemi kapcsolatba kerül a művésszel akkor is, ha személyesen nem ismeri, mert a kép magába foglalja a festő magatartását, gondolatait, véleményét a művészetről, a világról. Az egyetértés akkor teljes, ha a szemlélőben rezonál a festő mondanivalója és a h o g y a n, ahogy azt festői eszközeivel kifejezi. Ha a szellemi beállítottság ellentétes irányú, akkor a rezonancia nem jöhet létre — a mű homályos, érthetetlen, sőt visszatetsző hatást kelt. Az a megszokott spontán megnyilatkozás, hogy valami tetszik vagy nem tetszik, helyénvaló lehet, de ugyanakkor meg kell állapítani, erre nem lehet támaszkodni, mert bizonytalan felületet érintő, nem maradandó ítéletről van szó. A komoly művészetszemlélet kizárja a pillanatérzéseket, ha a dolgok mélyére hatoló, rendező szintézist felismerte.

*

A művész örök feladatához tartozik, magába fogadni a világnak azt a formakincsét mely feltáratlanul, mozdulatlan, szüzi állapotban van a dolgok méhében. A művész önmagából és az életből ható erőket és benyomásokat korának megfelelően konkretizálja a műalkotásban. A művész belső világa nyughatatlan, viharokban és napsütésekben változó. Sokszor idézi a biológiai világon túlhaladó perspektívákat is. Napi feladata észrevenni a kis és nagy dolgok összefüggéseit, gyűjteni a fényt és árnyékot, lehaljálni a fűszálhoz és meglátni a végtelen, sokrétű lehetőségeket. A napi feladat részletélménye az örök feladatnak. Az örök és napi feladat feszültsége mint állandó aktivitás él a művész szellemi és lelki világában, konfliktusokat felidézve, sokszor drámai élményekkel telítve. Ha ezeknek

következtében ilyen műalkotással találkozunk, megdöbbenünk vagy elragadtatjuk magunkat a befogadó vagy elutasító érzések szerint.²

*

A művészet az élet kifejezése vagy talán az élet részlege?

Nem! Az emberiség örök szellemi sugárzása.

*

A műalkotás elvonatkozása a valóságtól a mű szellemi tartalma. Az elvonatkozás mértéke határozza meg az ábrázolás világos fogalmazását és az ábrázolás tiszta fogalma határozza meg az elvonatkozás mértékét.

*

A művészetben az anatómia nem a valóság, hanem a művészet és egyéniség törvénye szerint van.

*

Az objektív lehetőségeket a történelmi idők munkásai kimerítették. Számunkra az objektív és a mögötte létező világ jelent új lehetőséget.

*

A műalkotás bírálatánál nem lehet a természetrehivatkozni. A természet nem ad felvilágosítást, mert a művészetnek és természetnek külön-külön törvényei vannak.

*

Természeti objektumok semmi máshoz nem hasonlíthatók, kizáróan önmagukhoz.

Ugyanígy a művésznak meg kell alkotni a festői valóságot; ezért nem lehet azonos a festmény a természettel.

*

A természetben nem kerestem motívumokat. A kis zugokat szeretem, mert a részekben azonosul a világ.

*

Igazi művészet szellemi erőfeszítés nélkül nincs. Ösztönösen lehet festészetet csinálni — de alkotó művészetet nem.

A szellemi feszültség és az ösztön egyensúlya a magasabbrendű alkotóművészet feltétele. Jó festő és szobrász mindig több van mint nagy művész.

*

A művész kapcsolatban van a természettel addig, amíg szemlélődik. Az alkotás fogalmazásának folyamatában a művész kapcsolata a természettel szükségképpen megszűnik, hogy teljes odaadással belső világát kifejezésre képesse tegye.

*

Az elvonatkozás fölényes biztonsággal állja a próbát a valósággal.

*

Az alkotótevékenység legmagasabb foka a fegyelmezett rendezés, az összes hatótényezők egyensúlya — a kompozíció. Önálló élete egységesen összeforrott, zárt világ, természeténél fogva absztrakt, a dolgok mögött élő erő. Nincs formája, mégis érzékeljük meghatározó döntő jelenlétét.

A vertikális, horizontális, dinamikus ritmus, térbeli emelkedések, mélyedések, függvények, fokozatok, egymást vonzó és taszító elemek, hullámnázások összességének vetületei.

Benne nyilatkozik meg végső fokon a szellem teremtető erejének végtelen forrása.

*

Aki a természetet látni akarja, az tanuljon a művészettől! — Aki a természettől tanul, az nem érti a művészetet.

*

A műalkotásban nem lehet külön-külön forma és tartalom. — A különálló tartalom leíró, oktató, magyarázó, allegorikus, elbeszélő; jellegének a művészethez semmi köze. A forma asszociálja a forma tartalmát; következésképpen a tartalom nem lehet ábrázolás.

*

Leonardo korában elképzelhetetlen volt a kubizmus. — A kozmikus világterbe lépő ember művészetét ma sejteni se tudjuk.

*

A természetben előforduló arányosság elve nem lehet azonos a kompozíció arányaival, amennyiben a természet arányait saját törvénye formálja, ugyanúgy a kompozíció arányosságát a formaelemek egymáshoz való viszonya határozza meg.

*

Mindennek van határa, még a művészetnek is. Ha túllépjük, a legnagyobb hatóerőtől fosztottuk meg magunkat

*

Sok mindenben hittünk és úgy gondoltuk, az az igazság, később revideáltuk a múltat és amiben hittünk, ma már nem látszik igaznak. De amíg hittünk valamiben, az hozzánk való viszonylatában igaz volt.

*

A valóság a külső látszat mögött „van”. Nem mutatja magát, ha érdektelen szemlélő áll előtte. Minél banálisabb a szemlélet; annál banálisabban hat vissza a látszat.

*

Valaki tájképeimet nézve azt kérdezte; hol vannak ezek a tájak? Mert ilyeneket a természetben nem látott. Valóban a képek bennem vannak és nem rajtam kívül. Nem igazodom a valóság után, de annál inkább „támaszkodom” a valóságra, mert az egyetlen lehetséges egyensúly a dolgok és képzelet összefüggésében van.

*

Minden tárgyban a létezés feszültségének valamilyen formája felismerhető.

*

Ha felismertük a tárgyakat köznapi, megszokott formájukon túl, az emlékezés képzetében termékenyülve, másokban is képesek ugyanazt érzékeltetni, ami bennünk ábrázolásukat felidézte.

*

A primitív népek a fantázia formaátalakító jelenlétét művészetükben igénylik.

A civilizált népek elvetik — fantázia szegénységük következtében.

*

A zene és festészet egymást vonzó vérrokonok. — A zenét meg lehet festeni, a festészetet megzenésíteni lehet. Az egyiket hullámokkal fogjuk fel és látomásokkal egészítjük ki, a másikat szemünkkel fogjuk fel — hangzását érzékeljük.

*

Ha észrevesszük az egyszerű jelenségek mögött létező szövevényesen összetett áramlásokat és a sokrétűség mögött rejtőző egyszerűség vetületeit — a végtelen egy darabját érzékeljük.

*

A vonal a szellem grafikonja, a szín skálája, a forma gondolkodása, a tartalom mondanivalója: a kompozíció mindezek összefüggéseinek arányokba rendezése. — Ebből következően az arányokat a természettől eltérően a kompozíció határozza meg.

*

Alkotó szellem nem illusztrálja önmagát, a világot és a társadalmat sem... irtózik a magyarázás olcsó formájától.

*

A rajz művelőjének értékhatárát felfedi, minden jó-rossz tulajdonságaival, képességeivel; mert érzékenységeinek méretei „átláthatók”.

*

Sokan hiszik, hogy a forma hangsúlyozása vagy túltengése formalizmus — szerintem formátlanizmus.

A formalizmus félreérthetetlenül, kizáróan a régi stílusok átültetése a jelenbe, vagy valamilyen egyéni stílus utánérzése. — Semmi más nem zárható a formalizmus keretébe, csak azon kívül bírálható.

*

Temperamentum kérdése, milyen mértékben keressük az ellentétek összefüggéseiben és sokféleségében a megoldást.

*

Az ember gondolatáramlása folytonos vizionálása a valóságnak. Belső világunk biológiai kapcsolatban van a külső világgal és ennél magasabbrendű a kapcsolat, annál bizonyosabb az irreális képzetek jelenléte. — Az élet misztériuma nélkül elviselhetetlen lenne a valóság. A nyugtalan lelkűek nem tudnak megállapodni. Jogot éreznek és erőt a bálványok ledöntésére. És milyen küzködés, erőpróbátétel árán.

*

A természetszerető ember egyformán örül és élvezi a fákat, virágokat, felhőket, hegyeket stb. Eszébe sem jut, hogy a gyönyörködtető vizek helyett inkább egy festményre emlékezze. A természetet látja és élvezi. A festmények előtt fordítva kell viselkedni. Képek előtt, emberi alkotások — és nem a természet előtt állunk. Mindkettő merőben más. Ahogy a természetben nem látunk képeket, úgy a festményekben ne a természetet akarjuk viszontlátni; mert a festészet lényege kifejező eszközeiben van — a színben, vonalban és formában. A festő alakítása, fantáziája, komponáló képessége határozza meg a kép festői jelentőségét és nem a kép témája.

*

Ha gyakori sétánk közben nem jutottunk el az előtünk levő hegytetőre, hazatérve gondolunk arra, hogy jó volna egyszer feljutni oda és körülnézni, mi van azon túl? Így festettem én elvont képeket és sok mindent megismertem, ami a hegyen túl volt. Akkor eszméltem rá, hogy először is képszerűség alapvető tényezőit, a felület és a tér viszonyát, a szín és a vonal szerepét, a szerkezet, ritmus, festői harmónia törvényeit kell tisztáznom magamban. Nem önmagukért bajlódtam ennnyit ezekkel az alapelemekkel, hanem azért, mert úgy éreztem, hogy ezek a törvények egybevágának a természet mélyén folyó élet belső lendületével, egyetemes egységével és egyensúlyával. Kerülőn uton, fáradságosan jutottam ahhoz a meglátáshoz, mely a természeti jelenségek felszíne alól a nemcsak érzékiekhez, de lelkünkhöz és értelmünkhöz szülő lényeket kívánja kihámozni és formába önteni.

*

Mindenki számára érthető, hogy az épületek hidak, gépek stb. mind konstruktív építmények, szerkezet nél-

kül összedőlnek. A vászon felületé halmazott színek és formák is összedőlnek konstruktív tartalom nélkül. A festészet szerkezete az a rejtett elrendező erő, amely a színeket, formákat összefogja. A formai rendezés, a szerkezetesség jelenti a festészet lényegét.

*

Természetesen a művész számára az emberi ábrázolás nem jelent nagyobb nehézséget, mint egy táj, vagy csendéleti forma. A festmény kép és nem élő alak. A festményen ábrázolt emberi alak is a kép törvényszerűsége által él.

*

A társadalmi átalakulások természete, hogy előre és nem visszafelé haladnak. A művészet sem fordulhat vissza, nem lehet konzervatív. A művészetnek saját korát kell kifejeznie. A kor szellemét minden században a művészet képviselte. Minden művészet idővel klasszikussá érik: a mi korunk művészete sem kivétel.

A haladó művészet jövőjét a haladó társadalommal való egyesülésben, — a humánus szintézisben látom.

*

A művészi élmény nem külső látványosság ránk gyakorolt hatása. Ellenkezően, ha belső világunkból kifelé törekvő ösztönalkotási vágy találkozik a valóság reánk ható áramlásaival: egyidőben a két feszültség egyesülése eredményezi az élményt.

*

A művész az emberiség ötödik érzékszerve. Érzékenysége, az optikai világon túl, kozmikus.

Örök feladatához tartozik, magába fogadni a világnak azt a formakincsét, mely feltáratlanul, mozdulatlan, szüzi állapotban van a dolgok méhében. Ugyanakkor a társadalomban állásfoglalás a magatartása. A társadalom szerkezete határozza meg küzdelemeit, szenvedéseit, ellenállását a társadalommal szemben, vagy mellette.

A művész a világból és a társadalomból ható erőket hozza napvilágra a műalkotásban, pontosan élő korának megfelelően. Ezért az igazi művész belső világa vulkanikus, nyughatatlan, viharokban és napsütésben változó, nyitott élet. Mélységével, kitérésének magasságával azonosul a világmindenség arca.

Napi feladata észrevenni a kis és nagy dolgok összefüggéseit, gyűjteni a fényt és árnyékot, lehajolni a fűszálhoz és belenézni a végtelenség tengerébe. A napi feladat részletélménye a kifejezésnek, az örök feladatnak. A két feszültség mint pozitív és negatív ellentét él a művész szellemi és lelki világában, konfliktusokat felidézve, sokszor drámai következményekkel. Ezért a szemlélő a műalkotás előtt állva megdöbben, ha a művész átható tekintetével találkozik. Nem tudja elviselni a szembenézést.

*

A társadalom reflexeit nem tükrözi, éppen úgy nem, ahogy a művészet nem tükrösképe a természetnek. A művész szükségképpen a társadalomban él és a társadalom él a művészetben. A társadalom nem tud róla, a művész tudja, hogy rangja van a társadalomban. Közösségen kívül állónak bélyegzik, valójában a közösségen túl az egész világ közösségét viseli és vállalja. Társadalmi szerep tényezője, ha minőségileg igazi művészetet képvisel. A művészethamisítók, az alacsonyrendű közizlés kihalászai, társadalomellenesek.³

JEGYZETEK

¹ Gadányi Jenő Gyűjteményes kiállítása. Bp. 1948. Katalógus. Előszóban idézi Kállai Ernő.

² Gadányi Jenő kiállítása. Bp. 1957. Ernst Múzeum. Katalógus. Gadányi Jenő saját előszava.

³ Gadányi Jenő kéziratos naplójegyzői.

SZÉKELY BERTALAN A NATURALIZMUSRÓL ÉS REALIZMUSRÓL

Ez évben ünnepeljük Székely Bertalan születésének 125. és halálának 50. évfordulóját. A nagy mester emlékének legméltóbban talán úgy adózunk, ha még mindig kiadatlan művészeti feljegyzései közül közlünk néhány olyan részletet, mely ma is fokozott érdeklődésre tarthat számot. Elsősorban a *naturalizmusra és realizmusra* vonatkozó feljegyzéseire gondolunk. Érdeemes behatóbban foglalkozni velük, mert esztétikai szemléletét határozzák meg, s alkalmasak arra, hogy bizonyos téves nézeteket eloszlassanak. Sokan ugyanis hajlamosak öt akadémikus festőnek minősíteni. Kéziratban ránkmaradt feljegyzéseinek és műveinek alaposabb vizsgálata azonban meggyőző bennünket arról, hogy akadémikus iskolázottságát áttörte, a naturalizmuson is felülemelkedett, és elérkezett a realizmusig, sőt: a *realizmus elveinek első magyar megfogalmazójaként* üdvözölhetjük.

A múlt század 60-as éveinek műértő közönsége általában megelégedett a műalkotásnak azzal a régi meghatározásával, hogy a művészet a természet utánzása, mimézis vagy annak eszményített, „égi mása”. E naturalista és idealizáló felfogással szemben a magyar képzőművészet történetében Székely Bertalan mutatott rá elsőként elvi következetességgel a természeti jelenség pusztá lemásolása és a műalkotás alapvető különbségére, a naturalizmus és realizmus lényegére.

(Idevonatkozó feljegyzései vázlatkönyveiből, naplói-ból, *Festészet és fényképezés* c. cikkéből, Makarhoz írt leveléből és Györök Leó kiállításáról írt kritikájából valók, s abban összegezhetők, hogy a természet jelenségei esetleges, véletlenzerű helyzetükben általában nem eléggé kifejezőek, ilyen részletek fotoszerű lemásolása még nem eredményez műalkotást. A jelenségeket, a természeti képet pusztán lemásoló naturalista stílus éppen azért nem éri el a művészi kép hatását, mert mindent megrogzít, a kép mondanivalójának megértését zavaró részleteket is; hiányzik belőle a művész lényegét kiemelő és lényegtelen aláréndelő rendező munkája. A realizmusban ez megvan s éppen ezért magasabbrendű a naturalizmusnál.)

A *természeti kép és művészi kép különbségére* az alábbi sorai mutatnak rá legvilágosabban: „A természetből meríthetjük” az elemeket, de ezeket közvetlenül „ritkán tudjuk alkalmazni; nem úgy, mint ahogy a mostani naturalisták hiszik, hogy a természet csak azért van, hogy színes képeket szállítson, melyeket csupán a vászonra át kell dobni”. „Megkülönböztetendő tehát a mindenki által egyformán látott, nyers természeti látszat és az emberi természet (figyelem — M. L.) számára lefordított természet”, vagyis a műalkotás.

Leszögezi, hogy „a művészet több a pusztán természetnél”. „Minden művészi termék egy belső képnek eredménye”... „A föltétlen azonos utánzás lehetetlen, azért művészet a művészet”... „A képnek megvannak a maga külön törvényei”.

A *naturalista festészet művésziellenségére* utalnak e sorai is: „Azon felfogás hibás, hogy a művészet akkor teremti a legtekélyesebbet, ha minél hívebben tükrözi vissza a természetet. Ha pusztán a természetet másoljuk le, öntudatos módosítás nélkül, művészi esszét sohasem kapunk”... „Ha a művészettől egyebet sem kívánnánk, mint a természet minél hívebb utánzását, úgy a szobrász, festő egyéb sem volna ügyes technikusként, s akkor elég volna a camera obscura”. Későbbi feljegyzésében is megemlíti, hogy ha a természet külsődleges utánzása lenne a cél, akkor felesleges lenne a művészet, mert „a természethez a viaszabuk jobban hasonlítanak”. Kiemeli, hogy „a naturalista csendéletek sehol sem számítanak nagy alkotásoknak”.

„Általában hibája újabkori képeinknek a mindennapi természettel versenyezni akarás”... „A naturalizmus egyszerűen a természet utánzására szorítkozik”, viszont az *igazi „alkotóművész a természet fölé emelkedő”*.

A *naturalizmus legsúlyosabb fogyatékságát* abban látta, hogy „a naturalista irány a való egyes alakját tartja előállítandónak, az eszme létezését tagadja”. Ez a megállapítása különösen fontos. Mivel a festészet főfeladatá-

nak az eszmei mondanivaló kifejezését tekintette, ez indokolja legmélyebbrehatolóan, hogy miért fordult szembe szükségszerűen a naturalizmussal, és miért foglalt állást az eszmei tartalmat is megjelenítő realizmus mellett. Tisz-tában volt azzal, hogy az eszmei tartalom, vagy ahogyan ő írja: „a tárgy feldolgozása csak a realizmus segítségével tehető”. Helyesen állapította meg, hogy a naturalizmusnál „magasabban minden tekintetben a realizmus”, mivel, míg a *naturalizmus „egyszerűen a természet utánzására szorítkozik, ... a realizmus ... a természetből csak azt utánozza, ami a gondolat előállítására, valószínűsítésére (realizálására M. L.) és lehetővé tételére szükséges, tehát elvonás és öntudatos választás”*.

Íme a *realizmus lényegkiemelő jellegének pontos meghatározása!* E meghatározás értékét növeli az a körülmény is, hogy 1863-ból való, abból az időből, amikor hazánkban még kevésbé ismerték a realizmus fogalmát.

„A tény még nem teljes igazság, hanem csak nyersanyag, amelyből ki kell vonni a művészet valódi igazságát” — mondja Gorkij. Székely is világosan leszögezte, hogy a realista művésznek a lényeg kiemelése érdekében a tények, a jelenségek között válogatnia kell, nem másolhatja szolgáiban a jelenségvilágot, hanem ki kell vonnia abból a lényegét. „A művészet több a pusztán természetnél — írja —; csak az öntudatos lélek által szemlélt, megfontolt és átgondolt, ... esetlegességektől ment természeti egyúttal művészi is”.

A realizmus fogalma után nézzük, mit mond a realizmus egyes *részletlényszerűségeiről*? Mint fenti megállapításából látjuk, a realista műalkotás legfőbb követelményének az esetlegességtől való mentességet tekintette. Mivel szerinte „a fényképezés nem kerülheti el az esetlegest” (természetesen ne a mostani művészi fényképekre gondoljunk, hanem a 60-as évek kezdetleges fényképezésére), elítélte a naturalista fényképezést, a naturalista festészetet méginkább, és olyan *festészetet követelt, mely kiemeli a lényegét*. Éppen ezért a jelenségvilág megfelelő áttételét tartotta a festő legfőbb problémájának: „a földolgozás kiemelésére” és a „zavaró lényegtelen fölázdosására” tanította növendékeit.

A lényeg kiemelésére irányuló törekvése Székelyt szükségszerűen elvezette a művészi általánosítás, a *típusalkotás* követelményének felismeréséhez: „Mintán a természetnek nem az a hivatása, hogy számunkra kész képeket állítson elő, így a természet által nyújtottak lemásolása nem adhat műterméket, a természetet nem esetleges összeállításban, hanem törvényeiben kellene megismerni.” Ezt szerinte úgy érheti el a festő, ha „nemcsak az egyes esetet látja, hanem felismeri ebben az általános törvény nyilatkozatát”. „Nagy igazságok általános emléki képeiből kell, hogy a művész előállítsa” a műalkotást. Annak érdekében, hogy a festő az esetlegességek helyett a lényeg, az általános igazságok felismeréséhez eljuthasson, a „gyűjtő benyomásokból” való kiindulást ajánlja: „A megbízható kollektív benyomás előfeltétele a megbízható egyes benyomás. Egyedül megbízható csak az előbbi, mert sok hasonló keresztmetszetének igazságait tartalmazza. Ítéletet a mű fölé a néző általános benyomásainak emléke mond és ennek legjobban úgy felelünk meg, ha általános benyomásaink emlékét dolgozzuk ki.” A „gyűjtő benyomás”, a „sok hasonló keresztmetszetének igazsága” fogalmában nem nehéz felismerni a művészi általánosítás, a típusalkotás követelményének megfogalmazását. Pontosabban is meghatározza a tipizálás lényegét: „A művészetben egyes bizonyos egyént kell előállítani, de hogy ezt helyesen előállíthassuk, kell az azon egyén fajtájának általánosságát ismernünk ... Az általánosságra, az eszmére, a típusra szükségünk van, hogy az individualist helyes módon használhassuk”.

A művészi általánost *egyéni* formában testesíti meg. Erre vonatkozó megjegyzéseket is találunk Székely feljegyzései között: „Meg kell tanulni az egyes esetről az annak alapját képező általánost és az ehhez viszonyítandó egyénit egymástól elválasztani, csak így lehet azután őket

később helyesen összeállítani... Úgy az egyéninek, mint az általánosnak ismerete feltételeztetik, hogy azoknak összeállításánál helyes arány jöhessen létre." Világosan kimondja, hogy „a művész az egyest, az individuálist állítja elő”.

A művészi általánosítással kapcsolatos hibákra is rámutatott. Íme, a csupán egyedi ábrázolás, a naturalista ábrázolás hibájának megfogalmazása: „A csupán egyéni dolgok összeállítása általános ismeretek nélkül tarkát, szertemállót eredményez.” A szematizmus hibáját így határozta meg: „Csupán általánosságok, egyéni vonások nélkül pedig üres, elvont, ködös hatást adnak.”

A jó műalkotás a művész szubjektív vallomását is tolmácsolja. E követelményre vonatkozó kitételei közül idézünk néhányat: „A fénykép objektív, de a műalkotásban a festő szubjektivitása érdekel bennünket.” A műalkotások mondanivalói, „az igazságok is individualitásuknál fogva érdekelnek mindenkit”. Megjegyzi, hogy a tájképnél is „nem az eredeti miatt, hanem a szellemi átdolgozás (geistige Umarbeitung) miatt érdekel a kép”. Még pontosabban fogalmazza meg a szubjektív követelményét *A figurális rajz és festés* című munkájában: „A rajznak két főkélléke van: egyik gépiesebb, a másik a művészi felfogást illető; 1. az, hogy a mintának, mint az utánzás tárgyának, sajátosságait tüntesse fel (object), 2. mutassa azt, hogy a tárgy mikép tükröződött vissza a másoló egyén lelkében (subject), mennyit vett az át a tárgyból és mennyit tett hozzá a magából.”

Mint látjuk, a realizmus fő kritériumai mind megtalálhatók Székely feljegyzései között. Pontosán rámutatott a természeti jelenségek esetlegességére, a naturalizmus művészetlenségére, a realizmus legfőbb ismérvére: a lényegkiemelésre, a művészi általánosítás, típusalkotás követelményére, valamint az egyéni forma, az objektív igazság szubjektív megjelenítésének szükségességére. Az is világosan kiolvasható sorából, hogy a realizmust nem

csupán stílusként, hanem mint a jó műalkotás sine qua non-ját értelmezte.

Székely Bertalan e megállapításainak az értékét — ismételjük — nagy mértékben emeli az a körülmény, hogy legtöbb idevonatkozó feljegyzése 1863-ból való, abból az időből, amikor művészeti köztudatunk még általában azonosította a művészetet a természet utánzásával, vagy annak idealizálását értette rajta. A korabeli esztétikusok és festők nagyrésze nem látta világosan a naturalista fényképszerűség és a realizmus közötti lényegbevágó különbséget (annyira nem, hogy — mint tudjuk — több közülük fényképész is lett), Székely viszont még segéd-eszközként sem használta fel a fényképet, és élesen kikelt a naturalista fényképezés és a fényképszerű festés ellen. „Gépiesen utánoz... a fénykép; választékosan, itézi fel fogással utánozni csak az ember kiváltsága.”

(A mester érdeméért kell megemlítenünk azt is, hogy a „naturalista” és „realista” jelzőt már száz évvel ezelőtt abban az értelemben használta, mint ma használjuk. Ezt azért hangsúlyozzuk, mert — mint ismeretes — a múlt század végén általában éppen fordítottan értelmezték: naturalizmuson — később „finom naturalizmuson” a természeti valóság művészi tükrözését, realizmuson pedig az esetleges, nyers, kevésbé művészi ábrázolást értették.)

A realizmusnak természetesen nemcsak formai, hanem tartalmi követelményei is vannak. Székely feljegyzései között a mondanivaló realitásának követelményére vonatkozó utalásokkal is találkozunk; a korabeli társadalmi problémák kutatásáig és tükröztetéséig azonban nem jutott el. Ettől eltekintve, a realizmussal kapcsolatos megállapításai ma is mind megállják a helyüket. Székely Bertalannak a naturalizmusra és realizmusra vonatkozó megállapításai művészetelméleti irodalmunk kimagasló értékei, haladó hagyományai közé tartoznak.

DR. MAKSAI LÁSZLÓ

EGY MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KIADVÁNY- SOROZATRÓL

A TIT kiadója, a Gondolat és a Képzőművészeti Alap Kiadványvállalatának közös gondozásában folyamatosan látnak napvilágot a népszerűsítő célzattal indított „Művészettörténet” füzetek, amelyeknek összessége, mintegy hatvan könyvecske, megismerteti az egyetemes művészet történetével az őskortól napjainkig.

A kiadó távolabbi célja egy, a „Művészettörténet” füzetekre építő, néhánykötetes összefoglalás kibocsátása, kiadványsorozatunk tehát e későbbi, nagyobb igényű vállalkozás előkészítőjeként is tekintendő. Kísérleti jellege módosított nyújt a vitatható fölfogások, módszertani megoldások időben való helyesbítésére, ami igen fontos, lévén, hogy a hasonló kiadványok évtizedekre készülnek, hibáik nehezen korrigálhatók, s így nemzedékek szemlélésén hagynak nyomot. A „Művészettörténet” sokáig használatos, összetett célkitűzései révén nemcsak a fejezetek íróira, a sorozat szerkesztőire, hanem munkájuk mérlegre vetőire is különös felelősséget hárít.

Menet közbeni hozzászólásunk a sorozat egészének főbb, már most megmutatózó és általunk fontosnak ítélt kérdéseire korlátozódik. Nem célunk az egyes fejezetek esetleges részletproblémáinak vitatása, s ezért példáinkban is eltekintünk az említett fejezetek önmagukban való értékétől.

Előttünk fekszik a sorozat három egymásutáni, egyre javított terve és az eddig megjelent, mintegy harminc könyvecske. Megíróik figyelembe vették az újabb kutatások, föltárások nem egyszer helyesbítő érvényű eredményeit, és megfelelő teret engedtek a szakirodalom újabb megállapításainak, értékeléseinek. A szerkesztés nagy általánosságban helyesen oldotta meg a történeti korszakok elosztását, néhány hasznos újítást is alkalmazva az arányosításban. Az ókornak például kevesebb helyet szentelt, mint ez a régebbi, hasonló kiadványokban szokásos volt, az utolsó másfél század bonyolult sokrétű művészetének viszont tágabb határokat szabott, ami által kiadványunk közelebb került az élő művelődéshez. Erősebb hangsúlyt szereznek a korszakkezdő, stílusalapozó, archaikus periódusok, anélkül azonban, hogy ez a hangsúlyeltolódás a klasszikus korszakok rovására történt volna, mint nyugaton manapság divik. Külön füzetet kapott jónéhány, a régebbi összefoglalásokban indokolatlanul a perifériákra szorult, éppen csak érintett, vagy teljességgel mellőzött kultúra, illetve jelentős művészeti áramlat (etruszk művészet, Bizánc, az iszlám, az orosz középkor és barokk, a múlt század fontos irányainak néhány, stb.)

Az arányosításban azonban találunk egyenetlenségeket is. A méreteltolódások egy része, — főként a fejezeteken belüliek — annyira nyilvánvaló, hogy a szerkesztés már most szűkítésekkel, illetve bővítésekkel ígér. Néhány témánál viszont csak a huzamosabb latolgatás deríti ki az aránytalanságot. Elgondolkodtató például, hogy az egyetemes jelentőségében másodlagos római művészet majdnem annyi helyet kapott, mint a görögség műveltségünket napjainkig ható érvénnyel megalapozó kultúrája. Kiadványsorozatunk jellege egyébként arra ösztönöz, hogy Rómának Európát megtermékenyítő hatását emeljük ki elsősorban, mert hisz e vonatkozásban jóval maradandóbb hatást gyakorolt az egyetemes művészet történetére, mint alapjaiban kevéssé önálló művészetével. Az egykori világbirodalom országainak földjén fennmaradt emlékek fölsorakoztatása, helyi sajátosságaik nyoma-

tékosabb kimutatása — mondjuk egy külön, a provinciális művészetet ismertető füzetben, — sokkal fontosabb, a képzőművészeti kultúra és az architektúra terjedésének, formakincsük helyhez idomulásának megértetése szempontjából is hasznosabb a kiemelkedő római alkotások kelleténél nagyobb számú sorolásánál, még ha az általunk hiányolt művek jórészt másodlagos szintűek volnának is. Hazai közönségnek szánt munkáról lévén szó, indokoltnak látszik egy, a pannóniai emlékeket bemutató hosszabb, önálló fejezet közbeiktatása.

Egészében megfelelő helyet kapott a középkor, amelynek két nagy stílusát az újabb esztétikai fölfogás joggal könyveli el kontinensünk legeredetibb művészeti megnyilvánulásaiaként. Az antik és a középkor átmenetének több füzetet felölelő, részletes ismertetése jól vezeti be Európa művészetét; a román és a gót füzetekkel együtt ez a sorozat legsikerültebb része. (Többek között harmonikus arányosítása révén kiválóan alkalmas arra, hogy az elosztás esetleges revízióját a füzetek e csoportjához igazítva lehessen végrehajtani.) Csúpan a magyar anyag egy füzetbe szorítását nem tartjuk kielégítőnek. A román korban kapcsolódik kultúránk Európához, ez a stílus képzőművészetünk, főként pedig építészetünk történetének legizgalmasabb és legértékesebb fejezete. Joggal érdekel külön füzetet, hasonlóan gótikánkhoz, amelynek a honi föld ízeivel eredeti alkotásai között jócskán találunk európai mértékkel mérhetőket.

A gótikus művészetet tárgyaló füzeteknél merül fel első ízben az anyag tagolásának módszertani problémája, amely a későbbiekben egyre több nehézséget okoz majd. A szerző itt a művészeti ágak szerinti csoportosítást választotta: az építészet többszázados fejlődésének bemutatása után következik külön-külön a szobrászat és a festészet architektúrával egyidejű útjának ismertetése. Úgy érezzük, ez a módszer, ha a megannyira szakszerűen alkalmazzák is, zavarja a laikus olvasót a különféle művészeti ágak és műfajok egy koron belüli változásainak pontosabban e változások azonos okainak fölismerésében. Egyszerűen: a művelődéstörténeti összefoglalásoknál annyira fontos egységbontást nehezíti.

A művészeti ágak szerinti, az egységes időhöz kötött, szimultán, illetve a területenkénti tárgyalási módszernek egyaránt vannak előnyei és hátrányai. A szigorúan időhöz kötött tagolás furcsa kényszermegoldásokat eredményez. Így kerül, nyilván életkora jogán, Leonardo a quattrocento füzetbe, holott művészete távolról sem egyszerűen a század „tanulságainak összefoglalása”, hanem ezen túl és elsősorban az érett reneszánsz harmonia-vágyának kiteljesedése. A területenkénti összevonás nehézségeit jól példázza a németalföldi művészet két füzet, amely egyhuzamban végigfut a XVI-tól a XVIII. századig, felölelve a flamand és a holland iskolák fénykorát is, amelyek, legyen realizmusuk megannyira sajátos is, meg nem érthetők a barokk művészet ismerete nélkül. Erről azonban — a sorozat rendje szerint — csak ezután téjázkozódhat az olvasó.

A reneszánszsal szükségképpen előtérbe kerül a stílusalakulás területenkénti taglása, de itt még nem okoz zavart. A barokktól kezdve azonban az anyag ilyen osztódása csak tovább kuszálja a tárgyalás amúgyis heterogén metodikáját, — a sorozat áttekinthetőségének rovására.

Anélkül, hogy lándzsát törnénk bármelyik tárgyalási mód mellett — kortól és földolgozás céljától függően egyszer egyik, máskor másik látszik szükségesnek, illetve hasznosabbnak, — felvetjük a kérdést: népszerűsítő

kiadványról lévén szó, ahol a megértetés az elsődleges, nem egyszer a szorosabban vett szakmai szempontokat is előző kíváncsiság, nem volna-e célszerű egy bizonyos módszer következetes alkalmazása a sorozat egészén át? Mivel pedig főntebb már jeleztük a választás többrendbeli nehézségeit, megkerülésükre is volna javaslatunk. Ha egy bevezető füzet, területi és időrendi kötöttségektől független, csak a megértést elősegítő példákra támaszkodva megmagyarázná a stílus lényegét, a következő füzetekben már könnyű volna annak területi kiterjedését, elágazásait, időbeli alakulásait, változásait szabatosan megvilágítani. (A vállalkozás „színvonalát” és „komolyságát” féltők számára hivatkozom Hamann nagy, tudományos igényű kézikönyvére, ahol a szerző maga is alkalmaz hasonló – tartalmában persze, magasabb esztétikai-filozófiai jellegű – megoldást.)

És itt meg kell szakítanunk hozzászólásunk menetét.

A kiadványsorozat arányosítási problémáit vizsgáltuk, de látókörünkbe mihamar jónéhány újabb szempont lopódzott be, amely nehezíti ítéletalkotásunkat, keresztezi bíráló megjegyzéseink egyértelműségét, és érvényüket viszonylagossá teszi. Akadályozza az elsőül választott nézőpont következetes betartását, ami már önmagában is bírálat-érvényű. Arra vall, hogy a vizsgálat alá vett anyagnak nincs meg az a szükségszerű összefüggéseken túl is fölismerhető belső egysége, amely föltétele a bármilyen szempontból való elemzésnek. A problémák szövedékéből ki kell választanunk azt a fonalat, amely megtorpanásunkat okozta, hogy tisztázása után, tágabb látószögben folytathassuk vizsgálódásunkat.

Tisztáznunk kell a sorozat elsődleges jellegét.

*

A füzetek olvasása közben minduntalan fölmerül bennünk a kérdés: milyen céllal, kinek íródtak ezek a dolgozatok? Szakmai érdekű kézikönyv előkészítői, vagy olvasók tízezreinek szellemi pallérozását hivatottak szolgálni? Fontos kérdés ez, megfelelése nélkül nem mondhatunk reális ítéletet sem erényeiről sem hibáiról, mert hisz ezek mindkét esetben másképpen esnek latba. Másképpen kell megítélnünk részeinek arányosságát, a tárgyalás módszerét, a megírás stílusát, de még a szigorúan vett szakmai kérdések jórészt is, mert egy tudományos igényeket mégoly hiánytalanul kielégítő munka is – más cél szolgálatában – vitatható hasznú lehet, tehát rossz.

A „Művészettörténet profilja felettébb bizonytalan s a sorozat hibáinak jórésze ezzel a bizonytalansággal, jellegtelenességgel van kapcsolatban. Népszerűsítő célal indult, de már eleve túlméretezett: terjedelme a tudományos kézikönyvekkel vetekszik (mostani 3000 oldala B/5-ös formátumra átszámítva közel 2000 oldalt tesz ki. Ára különösen nem mondható népszerűsítő munkához mérték: a füzetek összessége kevés híján félezer forintjába kerül a gyűjtőnek) Kézikönyvre vall a sorozat fölépítésének jellege, az emléktanyag túlságosan bő sorolása, de még a – jórészt egyébként bosszantóan gyenge színvonalú – képanyag szűkmarkú, esetleges méretezése is inkább a kézikönyvek emlékeztetőnek szánt ábráit juttatja eszünkbe, semmint a művek megismertetését, a szépjérző fejlesztését célzó, a művészi formavilág fortélyait megértetni hivatott illusztrációkat.

Szakmai jellegre vall a füzetek nagyobb részének dolgozatszerű stílusa (hogy a néhol csak úgy hemzseggő idegen szakkifejezések arisztokratizmusáról ne is szóljunk), főként pedig a témák szigorú körülhatároltsága, ami mozaikszerű kompozíciót kölcsönöz a sorozat egészének, és többhelyütt bántó töréseket okoz a történeti folyamat érzékeltetésében: a stílusok, sőt némely esetben a stílusszakaszok, az egymással kölcsönhatásban levő kultúrák kapcsolatainak annyira fontos megértetése elsikkad, – s ez már szorosabban vett szakmai hiba is! (A reneszánsz három századának egységes útja részre bomlik, a quattrocento teljesen elszakad megértető előzményétől, a trecentótól, de összegező felévszázadától, az érett reneszánsztól is. Zavaró és alapjában szakszerűtlen a quattrocento párhuzamosan alakuló festészetének és szobrászatának a kettéválasztása is.)

A problémán kettős füzetek kibocsátásával igyekezett segíteni a szerkesztés, és sikerrel, ahol ez a terjedelem elegendő volt egy-egy kultúra kimerítésére (például Egyiptomnál). A témák elszigeteltsége azonban csak részben technikai kötöttségek függvénye, ilyen megoldások ezért legfőképpen csökkenthetők, de meg nem szüntethetők a füzetek önállóságát. A baj gyökere az, hogy a szerzők sokszor már eleve elszigetelten nézik témájukat. Öröndetes volt az iszlám bekapcsolása sorozatunkba, de lehangoló az önmagában egyébként jó 7-es füzet szerzetlen illeszkedése az anyag egészéhez. A szerzők, eltekintve attól, hogy a sorozat az európai művészet tárgyalásában még a kifejlett középkorig sem jutott el, könnyedén végigfutnak az iszlám művészet történetén egészen a XVII. századig. Rövid utalásaikat iszlám és Európa időben és térben kiterjedt kölcsönhatására így az olvasó nem tudja hova kötni. (Számbevétel a sorozat szerkezetének merevségét, nem látjuk a megoldás módját: hogyan lehetne a nyilván kisebb fejezetekre osztandó témát egy egységes összefoglalás kereteibe ágyazni?)

A sorozat tehát túl szakmai, bár a szakmabelieknek újat nem igen mondhat, a laikus pedig, aki rövid, valóban lényegre nyújtó összefoglalást vár, lényegében stíluskorszakok emléktanyagának listáját kapja, élménykeltő elemzések helyett szüksékvá jellemzésekkel. Ez a kettősség valahová a kézikönyv és a népszerűsítő munka közé sorolja kiadványunkat, anélkül, hogy ez akár egyiknek, akár másinak megfeleljen. A „Művészettörténet” e generális korrektúráig igénylő, alapvető, szervi fogyatékoságának főoka: megtervezői nem tisztázták kellően azt, hogy kinek írnak, s így a szerzőket is bizonytalanságban hagyták a megoldások hogyanja tekintetében. Ha kellően fölmerik a vállalkozás nagyságát, meg kellett volna hogy lássák sokáig problematikáját s az ebből adódó kockázatokat. Többek között azt, hogy a szerkesztés csak úgy végezhető kielégítően nehéz munkáját, ha a sorozat nem mozaikonként áll össze, hanem a füzetek kiadása az összes kéziratok beérkezése és egymáshoz idomítása után veszi kezdetét. A közel félszáz író fölfogásbeli különbözőségeiből adódó hangsúlyeltolódások, tárgyalási módszereik, stílusuk sokfélesége, persze, a legodonosabb szerkesztéssel sem ötvözhető maradéktalan egységé. Ezért sokkal célszerűbb lett volna, a kollektivitás – esetünkben hamis – elvét félretéve, néhány tapasztalt tollú szerző között felosztani az anyagot.

A jó népszerűsítés, véleményünk szerint, nem szakmai színvonal, hanem módszer és pedagógiai érzék kérdése. A kettő nem állhat szemben egymással. Sőt! Valóban jó művelődéstörténeti népszerűsítő munka csak széleskörű szakismereteken alapulhat. Az anyag olyfokú bírálás, ami lehetővé teszi a biztoskezü válogatást, a jelenségek és példák sokféleségéből a lényegre megértetőket bátor kiemelését, a kevésbé fontosak elhagyását. Az ilyen munka csak közelítő teljességre törekedhet az anyag bemutatása dolgában, szerzőjétől ezért átfogó nézőpontot kíván, a szűkebb szakterület szükségsszerű elfoglaltságain való felülemelkedést. Nem egy olyan részletkérdés, amely tudományos szakkönyvben elengedhetetlenül helyet kér, csak zavarja a témával hivatászerűen nem foglalkozó olvasót, tehát felesleges, kiiktatandó. És fordítva: a népszerűsítő munka szerzője sok olyan jelenséggel is kell hogy számoljon, amelyek viszont szakmai dolgozatban éppen csak jelezve szerepelhetnek, vagy mint nyilvánvaló tények, egyszerűen mellőzendők.

Mire gondolunk itt? Többek között arra, hogy mielőtt a művészetet ismertető munka rátér a történeti taglalásra, nyitányként óhatatlanul szükség van egy bevezetőre, amely nem száraz broszúra-nyelven nem is arisztokratikus esztétizálással, hanem érzékletes módon megismerteti a művészet tevékenység mozgatórugóival, általános törvényeivel, megfelel az önkéntelenül fölmerülő miértekre. Azután: ha nem is előjáróban, de megfelelő helyen – a grafikaét például a nyomdászat megszületésének századában –, meg kellene ismertetni a laikus olvasóval a művészeti ágak és műfajok technikai kötöttségeit és az ezekből adódó sajátos formai problémákat,

mert enélkül sok mindent nem érthet meg. És ugyan honnét szerezze hasonló természetű ismereteit, ha nem a népszerű művészettörténet lapjairól? (Amikor a laikus közönség igényeiről beszélünk, nem holmi iskolázatlan rétegre gondolunk, hanem új értelmiségünk és az olvasásra szokott munkás emberek nagyszámú társadalmára. Ez pedig, ha nem íróasztal mellől, hanem gyakorlati tapasztalatok alapján ítélünk, képzőművészeti műveltség dolgában igen csak elmaradt. E sorok írója, több évi előadói és újságírói munkálkodása során úgy látja, hogy még a humán egyetemeken végzett fiatal értelmiség átlaga sem jutott túl az alapok tisztázásán.)

Mindezek mellé, többletként jó toll kíváncsú, bizonyosfokú szépírói érzék, mely a művészettudomány szükség szerűen exakt fogalmi nyelvezete és az esztétika szótárából kölcsönzött, a sommázás folyamán frázisokká szürkült megállapítások helyett egyszerű szavakkal, érdekes, lekötő stílusban elemzi a műalkotásokat, életet kölcsönöz a képeknek.

A főtebb hosszan taglalt kíváncsalak szerint írni művészeti könyvet, persze, sokkalta nehezebb, sokkal több önállóságot, leleményt, elmélyülést és *szakmai gondosságot, precizitást* igényel, mint a szárazan tudós bemutatás. Ha így fogjuk föl megjegyzéseink értelmét, nyilvánvaló, hogy nem holmi higitásra biztatunk, hanem ellenkezőleg: *a tudományos népszerűsítő munka színvonalának emelését kérjük számon.*

*

A közbeiktatott hosszú gondolatsor részben az elemzés nehézségeinek tanulságokat nyújtó érzékeltetése, részben pedig álláspontunk megindoklása miatt látszott szükségesnek. Az elmondottak arra készítetnek, hogy a továbbiakban lemondjunk az arányosítás vitatható megoldásainak konkrét megjelöléséről, s csak közvetve, az általunk észlelt hiányosságok, szükségesnek tartott hangsúly-helyesbítések számonkérésével utaljunk a főkérdésre.

A barokk kor végéig a művészettudomány nagyjában egészében kidolgozta a történetírás metodikáját, elvégezte a korszakbeosztás munkáját, tisztázta stílusok, művek és mesterek értékelését, úgyhogy eddig legfőképpen a sommázás kívánta sűrítések erejéig volt mód és szükség változtatásokra. Az utóbbi másfél század értékelése azonban, az időbeni távlat szükségessége, főként pedig az élő művészeti törekvések visszaható befolyása miatt, még nem jutott nyugvópontra. A kor művészetére vonatkozó szakirodalom ezért csak részben adhatott kész megoldásokat a szerkesztésnek, ugyanakkor azonban lehetővé tette az anyag szabadabb kezelését.

Sorozatunk e része különös fontossággal bír. A múlt század második felében megindult fejlődés egészében élő képi kultúránk előzményének tekinthető. Jórészt ekkor merültek föl azok a problémák, amelyek mindmáig foglalkoztatják a művészet alakítóit és természetesen a közönséget is. A „művészettörténet” olvasói nem utolsósorban azt is várják a füzetektől, hogy támaszt, útmutatásokat kapjanak tőlük a modern művészet bonyolult jelenségei között való tájékozódásukhoz. Több újszerű kezdeményezés vall arra, hogy ezt az igényt a sorozat szerkesztői és munkatársai figyelembe vették.

A XIX. század törekvésekben változatos, egyre gyorsuló mozgású művészetét irányok, iskolák szerint csoportosítja a sorozat, jelentőségüknek megfelelően mind részletesebben, ahogy közeledünk a századvég felé. Ez a megoldás világosan tagolt áttekintést nyújt a század haladó művészetének útjáról.

A haladó művészet küzdelme azonban csak úgy mérhető fel igazában, ha eredményei plasztikusan kidomborodnak a korszak retrográd művészetének határozottan fölvázolt hátteréből. Nagyon jó volt helyet adni a lassan immár történeti távlatból tekinthető eklektikának. A stílusutánzó építészettel lényegében azonos szellemiségű, szempontunkból annál sokkal fontosabb akadémikus festészet és szobrászat azonban nem szerepel kellő súlylyal. A közkeletű értékelés joggal marasztalja el és mellőzi a hivatalos művészetek vértelen alkotásait. Kiadványunktól viszont bizonyos objektivitást várunk, amely számításba veszi az akadémizmust — és a vele hasonló szerepű

naturalizmust! — mint a korra jellemző, természet mennyiségileg uraló jelenséget önmagában is, különösen pedig hátráltató szerepe révén. Ezek az irányzatok, más-más formában keleten és nyugaton tovább élnek napjainkig. A sajtó emlegeti nevüket, azok jelentésével azonban a közönség nincs tisztában. Ezért is szükség volna egy, a maradi áramlatok rövid történetét a *historizmuson túlmenő igény*rel vázoló füzet közbeiktatására (amely, persze, nem az anyag részletező felsorolására hivatott, hanem az említett törekvések lényegét föltáró elemzésre.)

Részletesen ki kell térnünk a kiadvány hazai vonatkozásaira, mely téren ugyancsak érzünk bizonytalanságokat. Az egyetemes művészettörténet, véleményünk szerint, sajátos módon kell, hogy bányon a hazai emlékeanyaggal. Nem vállalhatja, még közbeiktatott részletek erejéig sem a hazai művészet történetének kimerítőbb taglalását, ugyanakkor viszont több teret kell szentelnie a hazai emlékeknek, mint ahogy ez közismertségük, illetve rangjuk szerint egy külföldi összefoglalásban helyénvaló volna. (Ilyen megfontolások alapján hiányoltunk néhány hazai vonatkozású fejezetet, melléjük most a magyar barokknak is több helyet kérve.) Emellett kiadványunk különös tekintettel kell, hogy legyen azokra a kapcsolatokra, amelyek emlékeinket az egyidejű külföldi művészettel összefűzik. Emlékeinknek az egyetemes fejlődésbe való beágyazására kiadványunk nemcsak, hogy kínálkozik, hanem egyedül alkalmas, mert hisz a jelzett kapcsolatokra egy kifejezetten magyar művészet történeti összefoglalás legfőképpen hivatkozhat, kimerítőbb taglalásukra, illusztrálásukra azonban nem térhet ki.

Ezzel összefüggésben több gondot kellene fordítani arra, hogy a hazai emlékek külföldi példaképei — stílus-hatások, művek, mesterek — akkor is bekerüljenek a megfelelő fejezet példái közé, ha jelentőségük az egyetemes fejlődés szempontjából esetleg másodrendű. Gondolunk például a felvidéki és erdélyi pártázatos építkezés lengyel és északolasz mintáira, az osztrák barokk részletesebb, a hazai hatásnak alárendelt bemutatására, a bécsi, a müncheni akadémikus és életképfestés jellemző példáira, vagy a magyar művészekre nagy hatást gyakorló Bastien Lepage-ra, stb. Hogy távolabbi példát s mondjunk: a szakszerűségnek igazán nem ártott volna, ha az iszlámi füzetbe valamelyik törökkori emlékünkhöz képe is bekerül, az olvasó viszont tapintható közelségbe került volna általa a számára egyébként idegen szellemű kultúrához. (Az említett füzet különben példamutató módon él a hazai múzeumok nyújtotta lehetőségekkel, amit más füzetek szerzői sokszor elmulasztanak. Kiadványunk céljával egybevág a hazai gyűjtemények anyagának propagálása. Ha már egyszer úgy sincs mód, például Tizian életművének közelítően kielégítő számú illusztrációval képviseltetni, miért ne kerülhetett volna a képek közé az itthon is megtekinthető Trevisani-arcmás?)

A hazai anyag szakszerű és arányos beágyazása sorozatunkba nem könnyű. Főtebb fejezetnyi bővítéseket kértünk, — másutt viszont szűkítés látszik indokoltnak. A magyar reformkor érzésünk szerint, csak alfejezete lehet családfájának, a részletesen taglalandó biedermeiernek. Hasonló megoldás látszik kívánatosnak a magyar történeti piktúrát illetően is. A művészet egyetemes útját tekintve, formaviláguk megegyezései révén — bontakozó nemzeti jellegzetességeik ellenére —, mindkét irány csak a megfelelő európai áramlatok mellékhatásának tekinthető. Nem úgy a XX. századi magyar művészet, amely már határozottan fölismerhető eredetisége révén joggal érdemelne külön füzetet. Ez egyébként lehetővé tenné a hazai talajban gyökerező modern magyar művészet sajátos színfoltokat mutató irányainak és nagy mestereinek — Nagybánya, az alföldi piktúra, Derkovits, stb. — szakszerű hely-kijelölését a modern művészet európai pannónján.

Utóbbi megjegyzésünk, persze, csak akkor áll helyt, ha a szerkesztés megfelelő súlylyal és kellő módon szerepelteti napjaink egyetemes művészetét. Semmi értelme az 59-es füzet kusza időrendű, nevekkal és évszámokkal tűzdelt sorolásának. Számbavéve a mindenkor élő művészet értékelésének labilitását, a lexikonszerű halmozás-

nál célravezetőbbnek látszik az olyan megoldás, mely néhány, lemérhető súlyú mester részletesebb bemutatása után csak sommásan jellemzi a másodlagos, illetve a még alakulóban levő törekvéseket. Nevek és önmagukban semmitmondó szakkifejezések halmaza helyett a modern nyugati művészet általános helyzetét bemutató összképre van szükség, amelynek szerves kiegészítője — és nem kurta-furcsán említett alfejezete — a szocialista művészet mostaninál jóval bővebb tárgyalása. Hiányoljuk a modern architektúra, iparművészet és a lassan külön művészetté alakuló ipari forma-tervezés külön füzetet érdemlő együttes bemutatását. Az utóbbiak különösen korunk festészetével és szobrászatával való szoros kapcsolatuk révén érdemelnek figyelmet.

Végül pedig: a művészet egyetemes története már jóideje nem korlátozódik kontinensünk kultúrájára. A primitívek, a keleti népek, az amerikai őslakók kultúrája nemcsak Európára való hatásuk okán, hanem első-sorban korunk egyetemes szemlélete jogán, minden külföldi hasonló kiadványban helyet kap. Sorozatunkba való ágyazásuk jelentős szerkezeti átalakításokat kíván, de nélkülük — nem lehet teljes, valóban „egyetemes” az egyetemes művészettörténet.

*

Befejezésül szólnunk kell egy technikai természetű kérdésről. A sorozat munkamenetét számos objektív tényező nehezíti, melyeknek jórészt az az oka, hogy a vállalkozás fölött két kiadó bábáskodik, a kettős birtok minden tudott hátrányával. A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, közismerten szűkkörű monopolisztikus törekvésektől vezérelve, akadályozza a többi kiadókat a képzőművészeti tárgyú művek kiadásában: esetünkben a népszerűsítő munkák gondozására hivatott Gondolat került hátrányba és kényszerült fúzióra vele. A főként reprezentatív kiadványokhoz szokott vállalat látnivalóan nem fordított kellő gondot a fontos célú sorozatra, nem egy vonatkozásban nem is felelt meg kívánalmainak, éppen szakmai profilja miatt. Meggyőződésünk, hogy a Gondolat munkatársi gárdája, amely a TIT révén sokkal jobban föl tudja mérni a népszerűsítő igények mineműségét, ismerősebb a hasonló jellegű írások stílár és módszertani kívánalmait dolgában, sokkal több odaadással — és bizonyára jobban ügyelve a kiállítás és képszerkesztés esztikumára — készítette volna elő a sorozat füzetait. A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata kitűnő művészeti könyvek egész sorával gazdagította könyvkiadásunkat. Nem értjük, miért ragaszkodik az olyan vállalkozásokhoz, amelyek népszerűsítő célúak, vagy más jellegűek lévén, csak félig-meddig tartoznak profiljába, ha — a sorozatunkra fordított gond után ítélve — a maga számára nem lát bennük különösebb lehetőségeket?

*

A „Művészettörténet” füzetei örömdetesen fogynak. Azonban ne tévesszen meg bennünket a kiadványok kelendősége. Ez csak a kielégítetlen igény mellett bizonyít maradéktalanul, de nem tanúskodik egyben az adott szellemi táplálék hasznossága felől. A kiadóknak és a szerkesztésnek komolyan számba kell vennie a sorozat problémáit, mert hisz számunkra sem mindegy, hogy a művészeti jelenségeit kevésbé értő, csupán adatokat ismerő sznobokat, vagy a tárgykörben tovább tájékozódni akaró olvasókat nevelnek-e általa. Közös céljuk, nyilván az utóbbi. Valóráváltásához a szerkesztők és a szerzők egyaránt sok segítséget kaphatnak a régebbi magyar népszerűsítő művészeti irodalomtól. Elsősorban Hekler Antal és Lyka Károly nemzedékeket fölnevelő írásai sok olyan, részben általunk is hiányolt megoldást kínálnak fölhasználásra, illetve továbbfejlesztésre, amit a sorozat munkatársai haszonnal gyümölcsöztethetnek, ha bátran tágitanak a szűkebb szakmaiság, esetünkben sokszor helytelen, akadályt jelentő álláspontjáról.

A „Művészettörténet” egészében művészeti irodalmunk komoly nyeresége. Problémái, amelyeknek számbavevése írásunk célja volt, út-egyengető tanulságaik

révén nem kevésbé értékesek, mint általunk csak érintett, valójában sokkal kiterjedtebb erőnyei. A kívülálló szemével tekintettünk végig a sorozaton, az olvasó oldaláról, célszerű használhatósága szempontjából mérlegeltük megoldásait, vállalva az önkéntelen elfogultság esetleges vádját is. Egy ilyen nagy jelentőségű vállalkozás megítélése, természetesen, nem korlátozódhat sem egy, sem két hozzászólásra. Sikere érdekében nagy szükség volna kimerítő megvitatásokra, nem érdekcsoportok, hanem nézetek elfogulatlan mérkőzése. És feltétlenül hasznos volna, legalább utólag, megszólaltatni a legérdekeltetebbet, az olvasóközönséget is.

ARTNER TIVADAR

BACHER BÉLA

OROSZ SZOBRASZAT

Bp. Képzőművészeti Alap 1960. 271. l. 203 kép

A közel 300 oldalas, gazdagon illusztrált mű nemcsak házagpótló, hanem valósággal úttörő munkának mondható. U. az egész művészettörténeti irodalomban nincsen olyan könyv, amely ezzel a témával foglalkoznék. A könyv elején említi is, hogy a művészettörténetek eltúlozva az egyházi tilalom befolyását, elhanyagolták azt a keveset is, ami volt és ami ebből maradt, s mivel később, a XVIII. századtól az orosz szobrászat teljesen hozzásimult a nyugat-európai stílusokhoz, nem tartották érdemesnek, hogy külön foglalkozzanak vele. Az eredmény az lett, hogy ez a téma beleolvadt az összefoglaló orosz művészet történetébe, mint az építészet kiegészítő része.

Bacher Bélának korai halála után megjelent könyve már csak azért az új szempontért is figyelmet érdemel. Szerző nem indult művészettörténetésznek. Felszabadulás előtt ügyvéd volt és életének csak utolsó másfél évtizedét szentelte a művészetnek, főképpen a szovjet művészetnek. Ő szerkesztette a Szovjet Művészettörténet c. folyóirat sokszorosításban megjelent füzetait, amelynek lapjain állandóan figyelemmel kísérte és fordításban közölte a Szovjetországiában megjelenő művészeti cikkeket. Ez a munkája már önmagában is bizonyítja, hogy tökéletesen ismerte a szovjet szakirodalmat, s könyvében ezt természetesen fel is használta.

E hangyaszorgalommal összeállított könyv több mint 1000 év fejlődését 8 fejezetre tagolva, világosan adja elő. A Péter előtti feudális korszak egyénien orosz díszítőszobrászművészetét mintegy talapzatként, blokkyszerűen fogja össze, amelyre ráépíti az utolsó 250 év részletes ismertetését. Véleményem szerint a korai korszak nagyon is blokkyszerű összesűrités. Lehet, hogy a szovjet irodalom nem ért rá ezzel a korszakkal többet foglalkozni, de szerző ismerte (az irodalom felsorolásából tűnik ki) az idevonatkozó nyugati irodalmat is, melynek véleményét teljesen figyelmen kívül hagyja. Pl. az a csodálatos szépségű, XII—XIII. századi komoly és elmélyült síkdíszítő művészet, amely a vladimir-szuzdali kerületben virágzott, a tatárok 1237-ben történt betöréséig, nemcsak népi elemekből táplálkozik, hanem, amint a könyvből is kitűnik, sok külföldi művész személyes munkája is befolyásolta. Hogy a „külföldi” művészek hová valók, nyitott kérdés. Nem hinném, hogy tisztán nyugat-európai hatásokról lehetne szó. Sokkal közelebb esik földrajzilag Örményország, ahol a X. században épült ahtamári templom már első tekintetre is rokonságot mutat az orosz épületek síkdíszítő stílusfelfogásával. A külföldi befolyások közt nem szabad megfeledezni az akkor szomszédos bolgár birodalom hatásának lehetőségéről. Ezt a hajdan virágzó birodalmat a tatárok tették végleg tönkre. Fővárosuk Bolgári híresen szép és gazdag város volt és a kulturális kapcsolatokat az is mutatja, hogy az oroszok a bolgároktól tanulták az írást, és Vladimir hivatalos megkeresztelése előtt, Kievből már igen sok keresztény élt, akik a bolgár szertartást vették fel, nem a bizáncit.

Vladimir, akárcsak nálunk Géza fejedelem, nem meggyőződésből hanem politikából vette fel az új hitet. Általában a két állam (magyar és orosz) kialakulása közt sok hasonlóság vehető észre, amiről a könyvben nincs szó, de ez nem is tartozik szorosan a művésztörténethez. A tényleges kapcsolatokat a könyv megemlíti, csak nem ad ennek elég hangsúlyt. Thomas Thomon működésénél elfelejteti megemlíteni, hogy a magyarországi Vasvárról, az Esterházyak szolgálatából érkezett Oroszországba. Igaz nem volt szobrász, hanem építész.

Ugyancsak hangsúlytalan a feudális Oroszország szobrászainak szociális helyzete. A könyv megemlíti ugyan, hogy nem volt előkelő dolog művészettel, szinte kézművességgel foglalkozni, és az egyes művészek életrajzában megtaláljuk a legtöbbnek a származását, de mindez belevész az adatok tömegébe. Sokkal világosabb képet kapunk, ha számba vesszük az egyes tényeket. Kíttűnik, hogy Subin halász és csontfaragó családból származott, Gorgyjejev tehenesnek volt a fia, Orlovskij és Opakusin jobbágyok voltak, parasztszármazású Golubkina, az első orosz szobrásznő és Konyenkova. Egyszerű családból származtak: Vitali, gipszmintázó fia, Kozlovskij, akinek apja trombitás volt a haditengerésznél és Prokofjev, katonai szabó gyermeke. Ezzel szemben csak ketten származnak katonatiszti családból. Scesdrin és Klodt. Tolsztoj és Trubeckoj pedig arisztokrata családból valók. Nem statisztikát akartam itt összeállítani, csak szemléletessé tenni a számadatok révén kidomborodó helyzetet. Statisztika már csak azért sem lehet, mert a művészek származása nincs mindenütt feltüntetve, s ezáltal az adatok egy részét ismerjük csak.

A könyvnek nagy előnye, hogy minden művészről életrajzi adatokat hoz, és hogy munkájuk fejlődését a művek készítésének évszáma által építi fel. Ez a kronológiai sorrend és a képek, minden szövegnél többet mondanak. A könyv teljesen népszerű hangon van írva, s ezért jól illik bele egy-egy emlékműhöz kapcsolódó történelmi esemény ismertetése, vagy a művész életének jellemző anekdotája. Érdekes pl. az „orosz Scaevola” témája, amely közkedvelté vált, s még a külföldi Zichy Mihályt is megihlette.

Nagy előnye a könyvnek, hogy a művészek munkáján kívül, de természetesen ezzel kapcsolatban, a művészképzést is ismerteti. Az Akadémiát Alexej Mihailovics, N. Péter apja alapította, Péter csak nagy reformoknak vetette alá. A művészeletrajzokon keresztül pontosan figyelemmel kísérhetjük mikor volt az Akadémia „akadémikus”, a fejlődés kerékkötője, mikor segítette a művészek fejlődését, mikor volt demokratikus irányzatú és mikor vált újból ridegen zártkörűvé.

Hasonlóképpen jó az a kép, amit a XIX. század közepének művészi és esztétikai fejlődéséről rajzol meg Bjelinszkij, Csernisevszkij, Herzen és Dobroljubov hatásáról és a Peredviznyikek kapcsolatáról a szobrászathoz. Érdekes az a megállapítása is, hogy a Napóleon korabeli győztes honvédő háború milyen öntudatra élesztette a nemzetet, s hogy ezzel párhuzamosan alakult ki az orosz klasszicista építészeti stílus, amely a szobrászatot is magával ragadta. Ez olyan mély gyökereket eresztett, hogy csak a század közepén volt képes áttérni a realista irányzatra. Itt újból sok érdekes párhuzamosság adódik a magyar fejlődéssel.

A könyv egy-egy oldalpillantással bekapcsolja a népi művészet fejlődését és befolyását a szobrászatra, ugyanígy utal a porcelángyártásra és általában képet ad a fejlődés folyamán változó korokról. Nem feledkezik meg az erős nyugati befolyásról, a Párizsban és Itáliában eltöltött tanulóévekről, a nyugatról meghívott művészek hatásáról.

A szovjet korszak természetesen önálló fejezetet kap. A közismert szobrokon és művészekon kívül sok érdekes részletet ismerünk meg. Pl. nem sokan tudhatták nálunk, hogy a 20-as években, lenini elvek szerint, a „monumentális propaganda” milyen nagy helyet kapott. Ez azt jelenti, hogy a plakát- és festőművészettel párhuzamosan, szoborban is kifejezésre juttatták az új eszme népszerűsítését. Lenin ezzel az ötletével, Campanella XVII. századi utópista művének alapján állt, de a felhasználás módját a modern követelményeknek megfelelően alakította át. Nem nemes anyagból, hanem gipsz, malter, deszka, vásznon stb. felhasználásával óriás méretű szobrokat állítottak fel az új szovjetállam nagy városaiban. Ezeken keresztül ismertette meg a tömegekkel a világtörténelem forradalmait, vagy a haladó kultúra úttörőit. Egy év alatt 200 ilyen szobrot állított fel, amelyek romlandó anyaguk miatt, és a nagy harcok során elpusztultak. Pótlásukra senki sem gondol, mert feladatukat betöltötték. Részben a politikai propaganda volt a feladatuk, részben pedig ezeken a műveken csiszolódott ki az új művészeti stílus.

De a szovjet művészet nemcsak a kezdet-kezdetén harcolt. Harcol most is állandóan az eszméért, és amit talán nem tudunk olyan általánosan, harcol az anyaggal új megoldások lehetőségeért. V. Muhina óriási méretű szobra pl., amelyet 1937-ben a párizsi világkiállításra készített, 17 m magas. Ilyen méretek mellett a megszokott régi anyagok nem jöhetnek szóba. Új anyag a rozsdamentes, a nikkelezett krómácel helyettesíti az ősi bronzot. Ezt vékony lemezekből szerelte össze egy mérnökbrigád a helyszínen, a művésznő utasításai szerint. Így is több tonna súlyúvá nőtt.

A szép és élvezetes könyvnek viszont súlyos kiadói (lektori) hibái vannak. Elsősorban nincs névmutatója. Hiába sorolja fel szinte teljes számban a XVIII–XX. század szobrászeit, ha a nagyközönség nem tudja, hogy Subint, vagy Manyizert hol keresse, Hogy ráakadjon, ahhoz végig kell böngészni az egész kötetet.

Azáltal, hogy a szerző nem érte meg művének megjelenését, igényesebbek vagyunk a lektorokkal szemben. Az író elmaradt munkáját is vállalniuk kellett volna. Itt részben egy igen zavaró sajtóhibára, részben egyes mondatok nem egészen tiszta érthetőségére gondolok. A sajtóhibát ebben az esetben azért érzem lényegesnek, mert névről van szó. Herkules és Omphale mondját nemigen ismeri a nagyközönség, tehát nem jöhet rá a tévedésre és torzított formában őrzi meg emlékezetében az új nevet. (77. l.).

A nem világosan megszerkesztett, vagy önmaguknak ellentmondó mondatok, ha nem is gyakoriak, de előfordulnak. Rendszerint a szó szerinti szolgai fordítás az előidézőjük. Csak egy példát akarok kiragadni. A 74. oldalon Martosz nagyszerű szoborcsoportját, Minyin és Pozsarszkij emlékművét ismerteti. Szó szerint ezt írja: „Kuzma Minyin, nisznij-novgorodi polgár és Gyimitrij Mihajlovics Pozsarszkij herceg az 1610–12. évi orosz népfelkelés vezetői voltak... A szobor azt a jelenetet ábrázolja amikor a jobbágy Minyin... felszólítja a sebesüléséből még fel nem gyógyult Pozsarszkij herceget... hogy vegye át a sereg vezetését. „Az egész szövegrészen érezni lehet, hogy oroszból fordították, de a fordítás valószínűleg zavaros, Magyarul ui. semmiképp sem lehet a városi polgárt összevetészeni vagy azonosítani a jobbággal. Nem hiszem, hogy a szovjet tudósoknak ez közömbös volna.

A könyv kiállítása elsősorban szép. Papírja, reprodukcióinak sokasága és tisztasága, a szoborfényképezés technikai fejlettsége mind példás könyvvé teszik. Sok ilyen szép könyvet várunk még a magyar könyvkiadástól.

SCHIEBER MÁRIA

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki felelős: Pataki Ferenc
Kézirat érkezett: 1960. VIII. 23. — Példányszám: 1000 — Térjedelm: 7 (A/5) ív

60.52005. Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬЯ

<i>Пал Фойт</i> : Планы, художники и творчество	265
-------------------------------------------------------	-----

ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Миклош Мойзер</i> : Барочная резиденция г. Вац.....	280
<i>Илона Беркович</i> : Михай Зичи и бельгийское живопись	289
<i>Денеш Патаки</i> : О двух сериях рисунков Ференца Мартын.....	296
<i>Эва Кёрнер</i> : Енё Гаданьи	304
<i>Ласло Макшаи</i> : Берталан Секей о натурализме и о реализме	314

ОБЗОР КНИГ И ЖУРНАЛОВ

<i>Тивадар Артнер</i> : Об одной серии искусствоведческих изданий	316
<i>Бела Бахер</i> : Русская скульптура (Реч.: <i>Мария Шеибер</i>)	319

Ára : 35,— Ft

Előfizetés egy évre : 100,— Ft

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDE

<i>Pál Voit</i> : Plans, maîtres et oeuvre	265
--------------------------------------------------	-----

RECHERCHES

<i>Miklós Mojzer</i> : La résidence baroque de Vác	280
<i>Mlle Ilona Berkovits</i> : Mihály Zichy et la peinture belge	289
<i>Dénes Pataky</i> : Sur deux séries de dessins de Ferenc Martyn	296
<i>Mlle Éva Körner</i> : Jenő Gadányi	304
<i>László Maksay</i> : Bertalan Székely sur le naturalisme et le réalisme	314

REVUE DES LIVRES ET DES PÉRIODIQUES

<i>Tivadar Artner</i> : Sur une édition en série de l'histoire de l'art	316
<i>Béla Bacher</i> : Art sculptural russe (compte rendu par <i>Mlle Mária Scheiber</i> :	319